Die litterarischen Vorlagen der Kinder- und Hausmarchen ...

Hermann Hamann



Referenten:

Professor Dr. Erich Schmidt.
Professor Dr. Gustav Roethe.

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur der erste Teil der eingereichten Arbeit zum Abdruck. Das Ganze wird als XLVII. Band der „Palaestra" in dem Verlage von Mayer & Müller erscheinen.

BERLIN
ayer & Müller
1905.
Salewski in Berlin N.

Einleitung.

Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm sind trotz der hohen Stellung, die sie in der Geschichte der deutschen Litteratur einnehmen, noch nicht zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung gemacht worden. Zwar hat die Forschung reiche Nachweise über die Verbreitung des internationalen Märchenstoffes geliefert und indirekt dadurch auch die Grimmsche Sammlung in eine hellere Beleuchtung gerückt, aber es fehlt an einer Arbeit über das Zustandekommen des Werkes selbst. Auch Stil und Sprache blieben bisher noch ungeprüft, obgleich sie doch eigenartig genug vom Herkömmlichen abweichen und schon durch die Neuheit zu näherer Betrachtung einladen müssten. — Der Poesie der Erzählungen hat sich niemand entziehen können: „Die Märchen haben uns bei aller Welt bekannt gemacht“, schreibt Wilhelm Grimm schon 1815 an seinen Bruder Jakob[1]), und heute ist das Buch in ungezählten Exemplaren verbreitet. Ein Abglanz dichterischen Ruhmes fällt auf die Herausgeber. Es war aber auch eine Art poetischer Tätigkeit, welche die Sammlung entstehen liess; denn obwohl die Geschichten meist getreu der Überlieferung nacherzählt wurden, und der Titel des Buches bescheiden nur von der Arbeit des Sammelns spricht, so besteht doch kein Zweifel, dass die Brüder Grimm in Stil und Ausdruck vielfach bessernd und ergänzend nachgeholfen haben. Das gestehen sie auch selbst ein: „Es ist natürlich“, schreibt Wilhelm an Achim

[1]) Briefwechsel zw. J. u. W. Grimm S. 475.

von Arnim[1]), „dass, wenn wir etwas selbst empfunden, diese Empfindung auch sichtbar werden muss und ihren besonderen Ausdruck haben. Darum hab ich mir in den Worten, der Anordnung, in Gleichnissen und dergleichen gar keine Schwierigkeit gemacht und so gesprochen, wie ich in dem Augenblick Lust hatte.“ Aber er wusste auch, wie man ein Märchen zu erzählen habe; wie rein hat er z. B. in einigen seiner Briefe an die Haxthausensche Familie den einfachen Kinderton getroffen![2]) Die Form der Erzählungen geht also im wesentlichen auf die Brüder zurück, sei es, dass sie mündliche Überlieferung wiedererzählten oder älteren, schriftlichen Bearbeitungen die Gestalt gaben, die sie für die rechte hielten. Nur mit den litterarischen Quellen will und kann sich die nachfolgende Arbeit beschäftigen; sie macht als ein Beitrag zur Stilgeschichte des Grimmschen Märchens auf die Umbildungen aufmerksam, die ältere Vorlagen unter der Hand der Brüder Grimm bei der Aufnahme in die Sammlung erfuhren.

Obwohl die Veränderungen fast nur äusserlicher Natur sind, und die Erzählungen in den meisten Fällen bloss durch schmückende Zusätze bereichert wurden, so lässt doch die Wiederkehr derselben stilistischen Umformungen deutlich erkennen, worauf es den Brüdern bei ihrer Darstellung ankam. Freilich wird das Material nicht erschöpft, da die Märchen nach mündlicher Überlieferung für uns wegfallen, aber man kann schon aus der Betrachtung des kleineren Teils der Sammlung Rückschlüsse auf die Stilisierung des Ganzen machen. Denn es ist ein eigentümlicher Vorzug dieser Märchen, dass trotz der Verschiedenartigkeit der einzelnen Stücke die ganze Sammlung von einem gleichmässigen Vortrag beherrscht wird.

Die Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen versetzt uns in eine treibende, starke Zeit zurück; die schaffensfreudigen Tage der jüngeren, Heidelberger Romantik

---

[1]) Steig, Achim v. Arnim und die ihm nahe standen III, 267.
[2] Freundesbriefe v. W. u. J. Grimm, S. 8 f.

tauchen vor uns auf. Nicht mit Unrecht werden gerade „des Knaben Wunderhorn“ und die „Kinder- und Hausmärchen“ als die charakteristischen Denkmäler dieser Periode in einem Atem genannt; die beiden Werke sind gleichen oder doch ähnlichen Verhältnissen entsprungen, und ihre Verfasser standen auch persönlich in innigen Beziehungen zu einander. Im Wunderhorn hatte sich die begeisterte Liebe für altdeutsches Leben und Volkspoesie ein schönes Denkmal errichtet. Absterbende und zerstreute Blüten deutscher Volkslyrik waren hier, freilich manchmal künstlich zurechtgestutzt, in einem grossen Werke vereinigt. Auch eine umfassende Zusammenstellung germanischer Altertümer wurde von Arnim geplant. Seine Erklärung in Beckers Reichsanzeiger vom 17. Dez. 1805 spricht unter anderm auch von „mündlich überlieferten Sagen und Märchen“, die in der Sammlung Platz finden sollten[1]). Aber nicht alles kam zu stande, was er in Aussicht gestellt hatte; vorläufig galt es, das Wunderhorn zum Abschluss zu bringen. Während Brentano und Arnim an den weiteren Bänden tätig waren, rüsteten die Brüder Grimm in Cassel zu ihren späteren Publikationen. — In grösserem Umfange beginnt ihr Sammeln und Aufzeichnen seit etwa 1806. Ihre Schätze müssen rasch an Ausdehnung und Bedeutung gewonnen haben; Brentano, der 1807 in Cassel mit den Grimms zusammentraf, staunt über ihren Reichtum, den er für den 2. Teil des Wunderhorns zu benutzen gedenkt.

Um diese Zeit ist zwischen den Brüdern und den Herausgebern des Wunderhorns auch über den Plan verhandelt worden, ein öffentliches Organ für altdeutsche Poesie und Volkskunde zu schaffen[2]). Neujahr 1811 taucht der Gedanke von neuem auf. „Der altdeutsche Sammler“, wie die Zeitschrift heissen sollte, war zur Aufnahme aller Sagen, Märchen, Lieder, Volksscherze usw. namentlich

[1]) Steig, Achim v. Arnim I, 150.
[2]) Steig, Zs. d. Vereins f. Volkskunde 1902, 129 ff.

mündlicher Überlieferung bestimmt. Als Herausgeber waren die Brüder Grimm gedacht. Das Unternehmen scheiterte aber an persönlichen Differenzen, die sich bald zwischen Jakob Grimm und Brentano über die Art der Redaktion herausstellten.

Während Grimm streng wissenschaftlich alles in der Form zum Abdruck bringen wollte, die die mündliche Überlieferung geprägt hatte, glaubte Brentano sich dem Stoff gegenüber dieselben Freiheiten sichern zu müssen, von denen er bei der Zusammenstellung des Wunderhorns Gebrauch gemacht hatte, und so unterblieb das Werk. Auch standen äussere Schwierigkeiten im Wege. Auf eigene Faust arbeiteten die Brüder Grimm währenddessen weiter; 1812, als Arnim einige Tage als Gast bei den Brüdern in Cassel weilte, konnte er an Brentano berichten, dass ihre Sammlungen Riesenschritte gemacht hätten und bald in ein Dutzend tüchtiger Werke zusammenwachsen würden [1]). Einige Monate später wurde der 1. Band der Märchen herausgegeben.

Die ganze Art der Anlage bewies von vornherein ein ernstes, wissenschaftliches Interesse. Allerdings war es die Absicht der Bearbeiter, dass die Poesie der Märchen selbst wirken und erfreuen sollte, aber als Gelehrte waren sie nicht minder darauf bedacht, die Bedeutung der Erzählungen durch umfassende Vergleiche ins rechte Licht zu stellen und die Ergebnisse der Forschungen für eine Geschichte der altdeutschen Poesie und Mythologie nutzbar zu machen [2]). Sie erblickten in den Märchen Überreste der altgermanischen Mythologie und Heldenpoesie. So wie die Mundarten altes Sprachgut festhalten, sollten auch in den Volkserzählungen uralte Vorstellungen fortdauern und sich weiter bilden. Mögen sie auch im Einzelnen geirrt haben, sie traten jedenfalls mit ganz anderen, tiefer gegründeten Voraussetzungen an ihre Aufgabe

---

[1]) Steig, Achim v. Arnim I, 298.
[2]) Steig, Achim v. Arnim III, 4.

heran als die meisten Märchenschreiber des 18. Jahrhunderts, denen das phantastische Gewand der Erzählungen ein willkommenes Mittel war, persönliche Absichten verschiedenster Art auf eine bequeme Weise einzukleiden. — Das Jahrhundert der Aufklärung hatte im allgemeinen für die schlichte Poesie des deutschen Volksmärchens keinen Sinn; vor allem fehlte das geschichtliche Verständnis für die Erzählungen. In Spinn- und Kinderstuben lebten sie zwar ununterbrochen fort, aber niemand dachte daran, sie als litterarische Gabe dem ganzen Volke wiederzuschenken. Die Märchen waren vielfach als unwahre, kindische Erzeugnisse verachtet und galten nur etwas durch künstliche, poetisierende Bearbeitung. „Ammenmärchen, im Ammenton erzählt, mögen sich durch mündliche Überlieferung fortpflanzen, aber gedruckt müssen sie nicht werden,“ schreibt noch Wieland [1]), der in seinen Werken doch oft Bearbeitungen märchenhafter Stoffe geliefert hat. Aber er sowohl wie die eigentlichen Märchensammlungen des Jahrhunderts waren stark beeinflusst von französischer Fabulierkunst. Viel später als in Italien, wo schon Giovan Francesco Straparola mit den Tredeci piacevoli notti (1550) und nachher Giovan Baptista Basile mit dem Pentamerone den Höhepunkt der heimischen Märchenlitteratur erreichten, begann in Frankreich die Märchenpoesie zu erblühen. Ihr erster Vertreter, Charles Perrault (1643—1703), nimmt als Stilist zugleich den höchsten Rang ein. Am Ende des 17. Jahrhunderts (1697) gab er in seinen „Contes de ma mère l'Oye“ volkstümliche Märchen heraus, ohne wesentliche Zusätze, im Kinderton dargestellt. Hier finden wir z. B. die bekannten Erzählungen vom Blaubart (Barbe bleue), Rotkäppchen (Chaperon rouge), vom kleinen Däumling (Petit Poucet), vom Aschenputtel (Cendrillon), dem Dornröschen (La belle au bois dormant). Seine Nachahmerin, die Gräfin d'Aulnoy (1650—1705), hält sich zwar

---

[1]) Werke 35, 327. Vgl. R. Köhler, Aufsätze ed. Bolte und E. Schmidt S. 17.

wie Perrault an echte Tradition, formt den Stoff aber bereits willkürlicher. Ihre feine und vornehme Darstellung unterdrückt das derbe, drastische, bürgerliche Element; es sind Märchen für die vornehme Welt im Zeitalter Ludwigs XIV. Einige sind unmittelbar aus Straparola geschöpft. Mit der heimatlichen Wunderwelt verbanden sich dann die orientalischen Märchengebilde, seitdem Galland (1704—8) die arabische Sammlung „1001 Nacht" ins Französische übersetzt hatte. Die zahlreichen späteren Bearbeitungen, z. B. der Gräfin Murat, d'Auneuil, stehen auf tieferer Stufe. Neben pädagogischen Absichten und orientalischem Zauber macht sich der Einfluss modern-schäferlicher Liebesgeschichten geltend. Das galante Märchen tritt an die Stelle des volksmässigen; das Phantasiespiel wurde leere Phantasterei. Feen und Geister beherrschten die Märchenwelt wie in den Zaubergeschichten des Grafen Caylus. Dieses Kennzeichen der französischen Erzählungen trug ihnen den Namen „Feenmärchen" ein. Im „Cabinet des fées" (1785 ff.) sind eine grosse Anzahl von ihnen gesammelt. Die Deutschen lasen sie teils in der Ursprache, teils in Übersetzungen. Seit 1765 stellte Heinrich Raspe in Nürnberg eine Auswahl der Feenmärchen zusammen [1]. Den fremden Erzeugnissen schenkte man also grosse Beachtung, die heimischen Schätze blieben ungehoben. Wieland, der zuerst in seinem Don Sylvio von Rosalva über die Feenmärchen gespottet hatte, griff später selbst Märchenstoffe auf, die sich ihm entweder in der Ritterdichtung des Mittelalters oder der Märchenpoesie des Morgenlandes darboten; einige erfand er auch selbst. Seine Hauptquellen waren die Auszüge altfranzösischer Rittergedichte, die Contes et fabliaux in Tressans Bibliothèque universelle des Romans (1775 ff.) und die „Mille et une nuits". Daraus schon geht hervor, dass es sich bei ihm um eigentliche Volksmärchen nicht handelt. Auf die hohe

[1]) K. H. M. III, 300—312; O. Meyer, Vierteljahrschr. f. Litt.-Gesch. V, 374 ff.

geschichtliche Bedeutung des deutschen Märchens wies zuerst Herder (1777) mit nachdrücklichen Worten hin [1]). Mit Bedauern muss er bekennen, dass man bisher so gut wie nichts getan habe, das Dunkel über der Sagen- und Mythengeschichte des deutschen Volkes aufzuhellen. Er forderte bereits einen geschichtlichen Nachweis für Ursprung und Entwickelung der Volkssagen und Märchen, die ihm ähnlich wie später den Grimms als „Resultate des Volksglaubens und seiner sinnlichen Vorstellungskräfte“ erschienen. — Die „Volksmärchen der Deutschen“ von Musäus (1782 ff.) entsprachen nur wenig den Forderungen Herders. Es waren trotz des Titels eigentlich Volkssagen, denen der Verfasser bisweilen eine märchenhafte Einkleidung zu geben wusste, Märchen im Sinne Grimms sind von seinen 14 Erzählungen wenige. Die „Chronika der drei Schwestern“ nahmen die Brüder selbst in die 1. Auflage ihrer Sammlung auf. Die Erzählung von „Rolands Knappen“ ist verwandt mit dem Märchen vom „Tischlein deck dich“ (36), „Richilde“ mit „Schneewitchen“ (53), in der „Nymphe des Brunnens“ sind Teile des Märchens vom Aschenputtel (21), der Frau Holle (24) und Allerleirauh (65) verwebt. In reiner, unveränderter Gestalt wird uns der Stoff bei Musäus eben niemals geboten; ausserdem sind seine Erzählungen in einem ironisch-witzelnden Stil gehalten und mit persönlichen Anspielungen auf Zeit und Zeitgenossen durchsetzt. Manche seiner Andeutungen waren den Mitlebenden sogar nicht recht verständlich. Das volkstümliche Element, der schlichte, einfache Ton der Darstellung ist bei ihm mehr ein äusserer Schmuck der künstlichen und oft verwickelten Novellen als ein Grundcharakter. Freilich sammelte auch er „Ammenmärchen“ aus Volksmund und benutzte sie für seine Erzählungen, aber er machte „die alten Geschichten noch zehnmal wunderbarer als sie ursprünglich waren“, wie er

---

[1]) In seinem Aufsatz: Über die Ähnlichkeit der mittleren engl. u. deutschen Dichtkunst. Suphansche Ausg. 25, 63 ff.

selbst wohlgefällig bekennt.[1]) Und dennoch sind die Mängel des Buches im Vergleich zu seinen Vorzügen nur gering. Es hat das Interesse an heimischen Sagen erweckt, und seine Darstellung, die Composition und der abgerundete Stil finden noch heute Beifall. Dass Musäus in freier, dichterischer Weise die Überlieferungen behandelte, kann ihm eben nicht zum grossen Vorwurf gemacht werden; es wäre pedantisch, sein Verdienst herabzusetzen, nachdem die Brüder Grimm auf einem anderen Wege mehr erreicht haben, ausserdem haben diese selbst der dichterischen Behandlung des Märchenstoffes keine Grenzen abstecken wollen.

Mit besonderer Vorliebe wurde das Märchen von den Romantikern gepflegt; vieles in ihren Dichtungen ist märchenhaft. Die lose, phantastische Verknüpfung der Begebenheiten, das Hineingreifen des Zufalls und überirdischer Gewalten entsprach ganz ihren Forderungen von der Dichtkunst überhaupt. „Das Märchen ist gleichsam der Canon der Poesie, alles Poetische muss märchenhaft sein; der Dichter betet den Zufall an“, heisst es bei Novalis[2]): Das Wunderbare sollte nicht nur ein belebender, reizvoller Schmuck der dichterischen Schöpfung sein, sondern der Boden, aus dem alle Poesie ihre Nahrung sauge. Die Verwirrung, das Chaos der Gefühle und Ereignisse galt ihnen als die Wurzel des Poetischen. Die gegenseitige Durchdringung des Sinnlichen und Übersinnlichen, der Wirklichkeit und des Ideals, die in der Ästhetik der Romantiker so stark betont wird, konnte nirgends bequemer als in der Märchendichtung dargestellt werden. Sehr nahe lag es, selbst Märchen zu dichten. Schon Goethe hatte in dem „Märchen“, in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten (1795) ein bewundertes, rätselvolles Muster geliefert. In dunkeln, symbolischen Bildern und Gleichnissen,

---

[1]) Andrae, Studien z. d. Volksmärchen d. Musäus. Marb. Diss. 1897. S. 12.

[2]) Schriften III, 165.

deren Bedeutung dem Erklärer Schwierigkeiten verursacht, spricht der Dichter zugleich ewige Wahrheiten aus, sie mit dem Zauber reinster Poesie verklärend. Es ist durchweg ein blosses Kunstprodukt. „Die neue Melusine“ (1807) in Wilhelm Meisters Wanderjahren und „der neue Paris“ (1811) in Dichtung und Wahrheit sind zwar gleichfalls der Hauptsache nach eigene Dichtungen Goethes, in denen mancherlei persönliche Beziehungen in rätselhafter Verhüllung angedeutet werden, geben aber bereits durch den Zusatz zu verstehen, dass wir in ihnen gewisse altüberlieferte Motive verwertet finden. Aber der Dichter hat ganz frei mit ihnen geschaltet. Im „neuen Paris“ sind antike Elemente mit mittelalterlich-romantischen in buntem Wechsel verwebt, in der „Melusine“ tritt neben dem märchenhaften Gehalt die Tendenz stärker hervor. Alle drei aber bringen, wie es beim Kunstmärchen kaum anders sein kann, mehr oder weniger dunkle Allegorien neben der Symbolik, die, im Volksmärchen bereits abgestreift, hier den Leser umfängt Auch das liebliche Märchen von „Hyacinth und Rosenblüte“, das Novalis in den „Lehrlingen zu Sais“ erzählt, ist nicht ganz frei davon. Spuren echter Volksmärchen finden sich dagegen im Faust, wo Margaretens Kerkerlied auf das Märchen vom Machandelboom anspielt, und im „Werther“ macht Goethe eine kurze Andeutung auf den sagenhaften Magnetberg und ein Märchen von der Prinzessin, die durch Hände bedient wird.

Unter den älteren Romantikern beschäftigte sich namentlich Ludwig Tieck mit der Bearbeitung volkstümlicher Stoffe. In den „Volksmärchen von Peter Leberecht“ (1797) erschienen neben Bearbeitungen von älteren Volksbüchern, wie den Schildbürgern, den 4 Haymonskindern, der Magelone u. a. auch Volksmärchen. Aber ebensowenig wie Musäus erstrebte Tieck geschichtliche Treue in der Darstellung. In der versificierten, dramatischen Form muteten die alten Erzählungen von Blaubart (1796), dem gestiefelten Kater (1797), Rotkäppchen (1800) und dem Däumchen (1811) wie etwas völlig Neues an. Und die Modernisierung macht

sich auch auf Schritt und Tritt bemerkbar. Nicht nur, dass die Personen viel zu individuell aufgefasst waren, Tieck flocht auch persönliche Elemente in die Darstellung ein; possenhafte Scenen, Scherz, philosophischer Tiefsinn und litterarische Satire auf die Rührstücke Ifflands und Kotzebues (wie im gestiefelten Kater und den sieben Weibern des Blaubart) wechseln mit den märchenhaften Bestandteilen der Erzählung ab. Wie altklug und gescheit spricht beispielsweise das Tiecksche Rotkäppchen! Schlichter und volksmässiger ist er in der Bearbeitung der Volksbücher; auch die von ihm selbst gedichteten Märchen, wie der blonde Eckbert, der Runenberg, die Elfen, die mit früheren Bearbeitungen 1812 im „Phantasus" erschienen, ahmen sichtlich die einfachere Natur des Volksmärchens nach, unterscheiden sich aber davon namentlich durch die Hervorhebung der düsteren, spukhaften und dämonischen Züge. Während das Volksmärchen im allgemeinen einen fröhlichen, befriedigenden Ausgang liebt, treten uns in den Tieckschen Erzählungen die Nachtseiten der Natur mit allen Schauern und geheimnisvollen Schrecken entgegen. So auch mitunter in den Bearbeitungen. Wie weiss er z. B. im Blaubart das Entsetzen, die herzbeklemmende Angst in Mechthildens Erzählung zu steigern! — Dagegen traf das von Kerner gedichtete Märchen vom „Goldener" in den „Heimatlosen" den Ton des echten Volksmärchens so natürlich, dass es Friedrich Gottschalk aus dem Deutschen Dichterwald, wo es zuerst erschienen war, in seine Märchensammlung aufnahm [1]).

Aber nicht diesen dichterischen Bearbeitungen von Märchen gedachten die Brüder Grimm durch ihre Sammlung in den Weg zu treten, sondern den landläufigen Märchenbüchern, die vielfach noch vom französischen Geiste beeinflusst waren. Echte Überlieferung fand sich zwar seit Musäus' Vorgang häufiger, wie in den Kindermärchen aus mündlichen Erzählungen gesammelt (Erfurt 1787), den

[1]) Sagen u. Volksmärchen der Deutschen (1814) I, 286.

Ammenmärchen von Vulpius (1791), dem Märleinbuch für meine lieben Nachbarsleute (1799) und den Feenmärchen (1801), sie waren aber meist dürftig und schlecht erzählt, das Typische der echten Märchenerzählung sucht man darin vergebens. Auch war der Inhalt im Vergleich zur Grimmischen Sammlung ganz geringfügig. Niemand hatte vor Grimm über die Märchenlitteratur weite Umschau gehalten; in den meisten Fällen hatten sich die Verfasser mit dürftigen Bruchstücken begnügt, die sie dann aus eigenen Mitteln zu ergänzen und zu bereichern suchten. Daneben kommen noch oft Entlehnungen aus fremdländischen Quellen vor. Die Kindermärchen von Eschke (1804) sind trockene, moralische Fabeln ohne jeden märchenhaften Gehalt; auch über die Sammlung ihres Namensvetters Albert Ludwig Grimm (Heidelberg 1809) konnten die Brüder kein günstiges Urteil abgeben[1]). Joh. Gustav Büschings Sammlung, die in demselben Jahr wie die Grimmsche erschien, enthält grösstenteils Sagen, die aus Chroniken und Länderbeschreibungen zusammengetragen waren; bloss 5 Märchen sind darin enthalten, bei denen freilich der Kinderton der Darstellung oft vermisst wird. Nur zwei heben sich als litterarische Kleinodien aus ihrer Umgebung heraus, die von Runge stammenden Aufzeichnungen der Märchen vom „Fischer“ und „Machandelboom“. Runge hatte in diesen beiden Erzählungen zum ersten Mal Musterstücke kunstvoller Darstellung geliefert. Ohne den Stoff mit subjektiven Elementen zu belasten, hatte er es verstanden, durch Vertiefung und Steigerung der Motive, reiche, detaillierte Beschreibung, durch genaue Beobachtung der Rhythmik gesprochener Prosa die Erzählungen für alle folgenden Märchenschreiber vorbildlich zu machen. Der Rungischen Kunst ist die der Brüder Grimm nahe verwandt. Anfangs noch zaghaft in der reicheren Ausgestaltung der Märchen, haben sie später von Auflage

[1]) Briefw. zw. J. u. W. Grimm S. 123.

zu Auflage das künstlerische Prinzip mehr hervortreten lassen.

Zum 1. Bande der Märchen wurde 6 Jahre gesammelt. Den grössten Teil der Erzählungen zeichneten die Brüder selbst nach mündlicher Überlieferung ihres Heimatlandes auf; Hessen, die Grafschaft Hanau, die Main- und Kinziggegdnden lieferten die meisten Beiträge. Daneben wurden auch Fassungen benutzt, die von Freunden und Bekannten herrührten. Seit seinem Aufenthalt in Halle (1809) war Wilhelm Grimm mit dem westfälischen Edelmann Werner von Haxthausen bekannt; ihm und seinen Schwestern verdankt die Sammlung eine Reihe der schönsten Erzählungen. Mit grosser Genugtuung erwähnt Wilhelm, dass ihm gerade die Beiträge aus dem Westfälischen (Paderborn und Münster) wegen der zutraulichen Mundart und der inneren Vollständigkeit wertvoll seien; er freut sich, dass sie gerade so aufgefasst werden, wie ihm am liebsten ist, nämlich treu und genau mit aller Eigentümlichkeit selbst des Dialekts ohne Zusatz und sogenannte Verschönerung[1]). Das gleiche Lob erhält Werners Bruder August: „An der Art, wie Sie aufschreiben, weiss ich nichts auszusetzen, es ist treu und einfach, wie ich es wünsche, und wenn Sie so fortfahren, werden Sie keinen kleinen Teil an der Fortsetzung des Buches haben“[2]). Auch zu den späteren Auflagen steuerte die befreundete Familie reichlich bei. Nach der 3. Auflage stammen die Märchen No. 7. 10. 27. 60. 68. 70. 72. 86. 91. 99. 101. 112. 113. 121. 123. 126. 129. 131—34. 137—143 (138?) aus Beiträgen der Familie Haxthausen. Die Märchen No. 14. 16. 24. 45. 48. 52. 64. 65. 71. 97. 110. 133. 135. 136 sind z. Teil daher entnommen. Im 3. Bande finden sich Varianten von ihnen unter No. 1. 4. 6. 21. 48. 57. 71. 73. 82. 106. 112. 143. 158. Ausserdem sind die Kinderlegenden No. 1—7 vollständig nach ihren Aufzeichnungen erzählt.

---

[1]) Freundesbriefe S. 1.

[2]) Freundesbriefe S. 5.

Der plattdeutsche Dialekt mancher Märchen wurde unverändert beibehalten, um die Frische und Ursprünglichkeit des Tons zu wahren. Von Bedeutung für das Zustandekommen des 2. Bandes war namentlich die zufällige Bekanntschaft der Brüder mit der „Märchenfrau“ Viehmännin in Zwehrn bei Kassel. Ihren Erzählungen folgen No. 6. 22. 29. 34. 61. 63. 71. 76. 89. 94. 98. 100. 102. 106. 108. 111. 115. 118. 125. 127. 128. Ergänzungen lieferte sie zu No. 9. 21. 31. 58. 59. 120. Varianten befinden sich unter No. 4. 27. 90. 92. 122.

Die Brüder Grimm hatten mit der Veröffentlichung gezögert, um die Sammlung in möglichster Vollständigkeit darbieten zu können. Arnim nötigte sie zu rascherem Vorgehen. Noch nach 25 Jahren haben die Brüder in dankbarer Anerkennung seiner fördernden Teilnahme gedacht[1]). Er vermittelte auch die Verbindung mit dem Verleger Reimer in Berlin. Obwohl dieser erst nach Absetzung einer bestimmten Anzahl von Exemplaren Honorar bewilligen wollte, waren die Brüder doch mit den Bedingungen einverstanden; es kam ihnen nun darauf an, zu ähnlichen Unternehmungen Lust zu machen[2]). Am Schluss des Jahres 1812 erschien der 1. Band im Handel.

Der Stil der Erzählungen, der schlicht und natürlich sich in den einfachsten Formen bewegte, wurde zunächst nüchtern gefunden. Die rohe Gestalt mancher Märchen, die eine ältere Quelle nicht verleugneten, stiess ab; einige dürftige Fragmente, die mit gewissenhafter Treue ohne Ergänzungen abgedruckt waren, hätte man lieber ganz weggewünscht. Sehr ungehalten spricht sich Brentano über die Sammlung aus, auf die ihn Arnim aufmerksam gemacht hatte[3]). Die treue Nacherzählung findet er äusserst „liederlich und versudelt“. Trotz ihrer Kürze seien die meisten Märchen langweilig; wolle man ein Kinderkleid

[1]) In der Zuschrift der 3. Auflage an Bettina.

[2]) Steig, Achim v. Arnim III, 195.

[3]) Steig, Achim v. Arnim I, 309.

herausholen, so könne man es mit aller Treue tun, „ohne eines vorzuzeigen, an dem alle Knöpfe heruntergerissen seien“. Auch die gelehrten Noten im Anhang stören ihn. Er vertritt den Standpunkt, den er später bei seinen eigenen Märchen festgehalten hat. Als gelehriger Schüler Basiles konnte er freilich nur schwer an der „Milchspeise“ der Grimmschen Märchen Geschmack finden, hier fehlte der sprudelnde Witz und die capriziöse, kecke Darstellung, die den Pentamerone auszeichnet. Die Brüder Grimm gingen ihren eigenen Weg; was sie für die Kunstform des Märchens hielten, stand der Auffassung Brentanos scharf entgegen. Man vergleiche mit Brentanos Urteil das Widerspiel bei W. Grimm: „In Brentanos Buch habe ich geblättert — es ist mehr Stil in den Märchen wie in den unserigen, lesen sich dagegen zu wiederholten Malen schlechter, weil man dann den Witz weg hat oder auswendig weiss, daher eine solche Art nur aufkommen d. h. absichtlich gewählt werden kann, wenn man, wie jetzt, etwas nur einmal liest“ [1]). Ruhiger als Brentano äussert sich Arnim; er sucht zwischen beiden Parteien zu vermitteln, verschliesst sich nicht herb gegen das Neue und Schöne in Brentanos Märchen und macht anderseits die Freunde auf manche Übelstände ihrer eigenen Sammlung aufmerksam. Für seine Beurteilung der Grimmschen Märchen ist seine prinzipielle Stellung zur Volks- und Kunstpoesie wichtig. Über das Verhältnis dieser beiden grossen Hauptgattungen zu einander hatte sich zwischen ihm und den Brüdern eine lebhafte Auseinandersetzung entwickelt [2]). Während Arnim die Weiterbildung und Vertiefung des überlieferten Stoffes als das gute Recht des modernen Dichters verteidigte, überhaupt die Grenzen zwischen Volks- und Kunstpoesie nicht so scharf bestimmen wollte, betrachtete Jakob jede der beiden Hauptformen als ein besonderes Gebiet und erkannte nur in der Volksdichtung

---

[1]) Briefw. zw. J. u. W. Grimm S. 381.
[2]) Steig, Achim v. Arnim III, 115—145.

den ewigen Bestand dichterischer Kraft an. Nicht nur begrifflich und inhaltlich, auch in der Zeit seien beide von einander getrennt, hatte er schon in einem Aufsatz der Einsiedlerzeitung (No. 19/20) behauptet. Und die willkürliche Vermengung beider Gattungen erschien ihm „geradezu sündhaft". Diese Gegensätze mussten sich natürlich auch bei der Beurteilung der Märchen zeigen. Arnim lässt in seinen Äusserungen über das Buch mehr praktische Rücksichten gelten. Er tadelt mit Recht den wörtlichen Abdruck von Vorlagen aus dem 16. Jahrhundert, deren Sprache für Kinder ebenso unverständlich sei, wie für Erwachsene, die kein Studium daraus gemacht hätten, das Nibelungenlied. Die Roheit einiger Märchen, z. B. das Schlachtspiel, schien ihm für ein Kinderbuch bedenklich; schon der „Machandelboom" hatte ihm einst wegen einer darin wohnenden Grausamkeit widerstrebt. Er berührte sich in seinem Urteil mit Friedrich Schlegel, der zwar im allgemeinen eine günstige Kritik über das Buch aussprach und den Stil lobte, aber eine Reduktion der Märchen von den vorhandenen 80 Nummern auf 60 für eine Verbesserung der Sammlung hielt [1]). Den Arnimschen Ausführungen gegenüber nahmen die Brüder die Märchen eifrig in Schutz. Den Einwurf, dass manche es ihren Kindern nicht rückhaltlos in die Hände geben könnten, hätten sie vorausgesehen, der Wahrheit der Überlieferung zu liebe aber müssten auch Dinge berührt werden, die manche vielleicht anstössig däuchten und schwächere Gemüter verletzten. Auch tragische Fälle, wie die Geschichten vom Schlachten, wären schon durch die tatsächliche Existenz entschuldigt und stellten ausserdem eine wichtige Seite der Volkspoesie dar. In allen Mitteilungen der Brüder vernehmen wir den einen Grundton: treues Festhalten an der Überlieferung. „Hätten wir verändert, zugesetzt, so wären wir verantwortlich", schreibt Wilhelm an Arnim [2]). Die Streitfrage dreht sich hier einfach um ein mehr oder minder. Die

[1]) Briefw. zw. J. u. W. Grimm S. 356.

[2]) Steig, Achim v. Arnim III, 267.

Brüder Grimm leugneten durchaus nicht, dass der Stoff dadurch, dass sie ihn erzählten, gewisse Umbildungen erfahren müsse, doch sei davon das absichtliche Zusammensetzen und Ummodeln weit verschieden, und nur dieses wollten sie bekämpfen. Nicht auf pünktliche Treue kam es ihnen an, sondern was neben der Achtung vor dem geschichtlich Gewordenen „dennoch wie von einer nicht zu bezwingenden Gewalt neu herausgetrieben würde“, das mache den eigentlichen Fortschritt aus [1]). Was die Form mancher Erzählungen betreffe, so könne man die unverständlichen, wie die plattdeutschen oder die Abdrücke älterer Vorlagen, überschlagen, „und sich sogar freuen, darum noch etwas für die Zukunft zu behalten“ [2]). Wir sehen: die erste Auflage hebt den Zweck der Sammlung als ein Kinderbuch noch weniger hervor. Der wissenschaftliche und geschichtliche Wert der Erzählungen gilt den Brüdern noch ebensoviel wie die künstlerische Form, sie sind sogar geneigt, diese der Treue in der Überlieferung aufzuopfern. Jakob spricht es unverhohlen aus, wie er die Sammlung beurteilt wissen wolle: „Das Märchenbuch ist mir garnicht für Kinder geschrieben, aber es kommt ihnen recht erwünscht und das freut mich sehr, sondern ich hätte nicht mit Lust daran gearbeitet, wenn ich nicht Glaubens wäre, dass es den ernstesten und ältesten Leuten so gut wie mir für Poesie, Mythologie und Geschichte wichtig werden und erscheinen könnte“ [3]). Trotz der ablehnenden Haltung, die hier Jakob gegenüber Arnims bessernden Vorschlägen zeigt, sind dessen Ausstellungen an dem Märchenbande für die 2. Ausgabe fast sämtlich berücksichtigt worden. Wilhelm, der die Redaktion der folgenden Auflagen übernahm, war geneigter, das Urteil der Freunde zu beachten. Uneingeschränktes Lob aber spendete der Sammlung Joseph Görres in Heidelberg. Ihn, der mit Enthusiasmus die Poesie der „teutschen Volks-

[1]) Steig, Achim v. Arnim III, 267.
[2]) Steig, Achim v. Arnim III, 271.
[3]) Steig, Achim v. Arnim III, 271.

bücher“ verkündigt hatte, mussten die schlichten Erzählungen aus dem Volke besonders angenehm überraschen. Schon in der Ankündigung der Sammlung hatten die Brüder versprochen, dass die Märchen „ohne Schnüre und Goldborten als ein ordentliches Volksbuch“ schlecht und recht gedruckt werden sollten. „Meine Hoffnung ist“, schreibt Wilhelm an Görres [1]), „dass das Buch, wo man es nur versucht, gleich seine Kraft bewähren wird.“ Wie begeistert es sogleich von der Kinderwelt aufgenommen wurde, darüber gibt die lobende Anerkennung von Görres [2]) und der Dankbrief Bettinens [3]) an die Brüder reiche Auskunft. Seltsam kontrastiert damit Brentanos Mitteilung, dass es in Österreich verboten war, die Märchen nachzudrucken, da sie wegen ihres „abergläubischen“ Inhalts eine Gefahr für die Volksbildung bedeuten sollten [4]). Auch von Büsching kam eine missgünstige Rezension, die den Grimms den Vorwurf machte, die Märchenwelt verdüstert zu haben [5]). Das schärfste Verdammungsurteil sprach Heinrich Voss aus. Er stand wie sein Vater der ganzen Romantik feindlich gegenüber; darum kann seine böse Kritik nicht schwer ins Gewicht fallen. „Einige Märchen sind schön“, schreibt er an seinen Freund Truchsess, „voll tiefen Sinnes und einfach und gut erzählt, die meisten aber sind wahrer Schund, oder wenn auch im Keim gesund, doch in der Form durchaus verwahrlost. Ich fordere auch hier das Ideal eines Erzählers, und findet sich der in Wirklichkeit nicht, so muss der Schriftsteller seinen Platz vertreten“ [6]). Wie vor dem Schwulst der Lohensteinschen Periode wird vor der „affektierten Kindlichkeit“ der Romantiker gewarnt.

Die Brüder Grimm waren sich des Wertes ihrer Sammlung wohl bewusst. Dass die Form zuerst auffallen würde, verhehlten sie sich nicht: „Man wird es leicht

[1]) am 31. Dez. 1812.
[2]) Brief an Grimm vom 27. I. 1813.
[3]) Steig, Achim v. Arnim III, 265.
[4]) Steig, Achim v. Arnim III, 302.
[5]) Steig, Achim v. Arnim III, 297.
[6]) Briefe v. Heinrich Voss an Christian v. Truchsess S. 37.

bemerken", schreibt Wilhelm an Görres[1]), „dass es keine Hände gearbeitet haben, die sich in poetischen, zierlichen Darstellungen geübt, dergleichen in unserer Zeit nicht selten sind; es ist im Gegenteil lieber jeder zarte, süsse und holde Ausdruck vermieden, der verweichlicht und verallgemeinert, und der Gedanke so viel als möglich an der Wurzel gefasst worden". Obwohl noch eine „gewisse Ungeschicktheit in poetischen Arbeiten"[2]) darin walte, ist er überzeugt, dass wegen des reichen Inhalts kaum ein anderes Buch damit verglichen werden könne. — Die Hoffnungen, die sie auf die Ausgabe der Märchen gesetzt hatten, erfüllten sich in reichstem Masse. Der 1. Band hatte trotz mancher Mängel als ein gutes Muster einer Kindermärchensammlung Nacheiferung erweckt. Sie empfingen von anderer Seite reiche Beiträge, mehr als sie erwartet hatten, so dass der 2. Band bereits 1814 (mit der Jahreszahl 1815) erscheinen konnte. Die Arbeit daran lag wesentlich in Wilhelms Händen, da Jakob sich als Gesandtschaftssecretär in Frankreich befand. Neben ernsterer wissenschaftlicher Tätigkeit war dem Herausgeber das Zusammenstellen der Märchen eine Erheiterung in den verschiedenen Stimmungen des Jahres[3]). Jakob begleitete die Fortschritte des Werkes mit Teilnahme und Freude[4]). An Einheitlichkeit der Stilisierung zeigt dieser Band vor dem ersten bereits einen bemerkenswerten Vorzug. Die schlichte, treu nacherzählende Art wurde beibehalten. Arnim übersah nicht die grössere Sicherheit in der Kunst der Erzählung; nur wünschte er noch ein stärkeres Hervortreten des Schriftstellers, damit manches Märchen einen befriedigenderen Abschluss finde[5]).

In beiden Bänden war eine Reihe von Erzählungen schriftlichen Vorlagen entnommen; wir wenden uns im folgenden ihrer Betrachtung zu.

[1]) am 31. Dez. 1812. vgl. auch Steig, A. v. Arnim III, 252.
[2]) Steig, A. v. Arnim III, 267.
[3]) Brief an Görres v. 30. I. 1815.
[4]) Briefw. zw. J. u. W. Grimm S. 266.
[5]) Steig, A. v. Arnim III, 319.

Die Vorlagen und ihre Bearbeitung.

I. 6. Von der Nachtigall und der Blindschleiche[1]).

Es ist ein französisches Tiermärchen, das erzählt, wie Nachtigall und Blindschleiche ursprünglich nur je ein Auge hatten und zusammen lebten, bis die Nachtigall von ihrer Freundin für eine Hochzeit das eine entlieh, es ihr aber nachher nicht wieder zurückgab, und wie nun ewige Feindschaft zwischen ihnen besteht. — Die Brüder Grimm entnahmen das Märchen dem 2. Bande der Mémoires de l'Académie celtique (Paris 1808), wo es sich in der Abhandlung: Traditions et usages de la Sologne[2]) par M. Légier nahezu vollständig vorfindet[3]). Es schliesst hier: „L'opinion des Solognots est que non loin du nid d'un rossignol, souvent sous l'arbuste où il est, on peut chercher, on y trouvera certainement un anvot; j'ai cherché et n'ai rien trouvé". Im Deutschen steht anstatt dieser kritischen Bemerkung, die als solche den Ton der einfachen Märchenerzählung verlässt, ein anderer Schluss, der die Geschichte besser abrundet, indem er die stete Feindschaft der beiden ehemaligen Freunde zum Ausdruck bringt: „und sie trachtet immer hinaufzukriechen, Löcher in die Eier ihrer Feindin zu bohren oder sie auszusaufen." Dies ist die wörtliche Übersetzung einer Anmerkung im 4. Bande der Mémoires. Dort heisst es in einem Aufsatz über den Volksglauben in der Sologne und in Berri: „La fable druidique relative à l'anvot et au rossignol y (i. e. en Berri) est accréditée

[1]) vgl. R. Köhler, Zs. d. Ver. f. Volkskunde I, 53 ff.

[2]) In Mittelfrankreich, Département Loire-Cher.

[3]) S. 204 f.

comme à Sologne et citée même comme proverbe, sans doute parce qu'elle tient à la fois aux allégories du druidisme et à la morale. Par ce double rapport, nous avons cru, M. Johanneau et moi (Légier), qu'elle méritait d'être versifiée et nous l'avons mis en vers." Der Schluss der nun folgenden, gereimten Fassung (S. 100—102) lautet:

„Aveugle et malheureux par trop de complaisance,
Depuis ce temps l'anvot cache son existence
Sous le nid de l'ingrat; attend dans le silence
L'instant de se venger de l'œil qu'il a perdu,
En mangeant l'œuf que le traître a pondu."

Eine Note zu „l'ingrat" erklärt: „On dit qu'il se trouve toujours un anvot sous le nid du rossignol et qu'il en perce et mange les œufs."

Die Übersetzung schliesst sich eng an den französischen Text an. Einige Eigentümlichkeiten des Stils fallen jedoch sofort ins Auge: Grimm legt Wert auf die Beseelung der Tierwelt. Wie in der Volkspoesie überhaupt — am ausgedehntesten im Tierepos — werden menschliche Verhältnisse auf die Tiere übertragen, und diese dadurch in die Menschenähnlichkeit erhoben. Die knappen Andeutungen der Vorlage sucht die Bearbeitung möglichst zu bereichern und dadurch das Ganze poetischer zu gestalten. Aus diesem Grunde erklären sich Ausdrücke wie: da „wohnt" eine Blindschleiche (on trouvera un anvot) — Wie die Nachtigall nach Haus gekommen war (le rossignol de retour) — die Blindschleiche tat es „aus Gefälligkeit" (l'anvot le lui prêta).

Der volkstümlichen Ausdrucksweise entspricht der synonyme Parallelismus in den Wendungen: Sie lebten zusammen in einem Haus „in Frieden und Einigkeit" (ils vivaient dans une bonne intelligence) — sie wollte sich „an ihren Kindern und Kindeskindern" rächen (venger sur sa progéniture). Und ähnlich wird im folgenden durch die Wiederholung eine behagliche Breite zu Gunsten des volkstümlichen Stils vorgezogen: „Es gefiel ihr so wohl, dass sie zwei Augen im Kopf trug und zu beiden Seiten

sehen konnte, dass sie der armen Blindschleiche ihr geliehenes Aug' nicht wieder zurückgeben wollte" (le rossignol refusa de rendre l'œil, qu'il lui avait prêté). — „Seit der Zeit haben alle Nachtigallen zwei Augen und alle Blindschleichen keine Augen" (et voilà pourquoi l'anvot ne voit pas clair). — Die Stelle: „Il pria l'anvot de lui prêter son œil" lautet bei Grimm erweitert und der Umgangssprache angeähnelt: „ich bin da auf eine Hochzeit gebeten und möchte nicht gern so mit einem Aug hingehen, sei doch so gut und leih mir deins dazu, ich bring dir's morgen wieder."

Die Lautmalerei freilich in dem Vers der singenden Nachtigall:

> „Je ferai mon nid si haut! si haut! si haut! si bas!
> Que tu ne le trouveras pas,"

die an das: „ziküth" in dem Märchen von Jorinde und Joringel (I. 69) anklingt, konnte im Deutschen nicht so glücklich nachgeahmt werden:

> „Ich bau mein Nest auf jene Linden,
> So hoch, so hoch, so hoch, so hoch;
> da magst du's nimmermehr finden."

Dafür aber ist der Hinweis auf die Linde als den Baum der Volkspoesie als glücklicher Zusatz zu bezeichnen; der Reim auf „finden" macht allerdings die Beifügung sehr leicht erklärlich.

Einige dialektische Fassungen des Märchens[1]) sind, wie R. Köhler zuerst ausgesprochen hat,[2]) nicht bodenständig, sondern gehen unmittelbar auf die Grimmsche Übersetzung aus dem Französischen zurück. In Frankreich lebt die Erzählung noch jetzt vielfach im Volksmunde fort.[3])

---

[1]) vgl. Firmenich, Germaniens Völkerstimmen I, 283. H. F. W. Raabe, Allgem. plattdeutsches Volksbuch 1854, pag. 234.

[2]) a. a. O. S. 53.

[3]) ibid. S. 55 f.

I, 8. Die Hand mit dem Messer.

Das Märchen geht ursprünglich auf ein schottisches Kinder- oder Volkslied zurück, dessen Inhalt die Schriftstellerin Mrs. Anne Grant of Laggan (1755—1838) in ihren Essays[1]) mitteilt. Sie kannte das Lied aus mündlicher Überlieferung: „One of these (stories)", schreibt sie, „which I have heard children at a very early age sing, and which is just to them the Babes in the Wood, I can never forget. The affecting simplicity of the tune, the strange wild imagery and the marks of remote antiquity in the little narrative gave it the greatest interest to me, who delight in tracing back poetry to its infancy." Die nun folgende Inhaltsangabe bildete die Vorlage für das Grimmsche Märchen. Bei der Seltenheit des englischen Werkes mag es erlaubt sein, die betreffende Stelle hier einzurücken; sie wurde mir gütigst durch die Verwaltung der Bibliothek des British Museum übermittelt:

> „A little girl had been innocently beloved by a fairy, who dwelt in a tomhan near her mother's habitation. She had three brothers who were the favourites of her mother. She herself was treated harshly and tasked beyond her strength: Her employment was to go every morning and cut a certain quantity of turf from dry heathy ground for immediate fuel and this with some uncouth and primitive implement. — As she past the hillock, which contained her lover, he regularly put out his hand with a very sharp knife of such power, that it quickly and readily cut through all impediments. She returned chearfully and early with her load of turf; and as she past by the hillock, she struck on it twice and the fairy stretched out his hand through the surface and received the knife. The mother, however, told the brothers, that her daughter must certainly have had some aid to perform the allotted task. They watched her, saw her receive the enchanted knife and forced it from her. They returned, struck the hillock, as she was wont to do, and when the fairy put out his hand, they cut it off with his own knife. He drew in the bleeding arm in despair and supposing this cruelty was the result of treachery on the part of his beloved, never saw her more."

---

[1]) Essays on the superstitions of the highlanders of Scotland. London 1811. I, 285—86.

Die Bearbeitung folgt fast wörtlich der Vorlage; nur hin und wieder wurde ein Ausdruck in einer etwas volkstümlicheren Färbung wiedergegeben, z. B.: „Sie musste ‚tagtäglich‘ morgens früh ausgehen“ (her employment was to go every morning). Der Zusatz: „ein altes und stumpfes Gerät, womit es die ‚sauere Arbeit‘ verrichten sollte“, scheint nicht ohne Absicht beigefügt zu sein; Grimm liebt die volkstümliche Redensart: „es sich sauer werden lassen“ und hat sie verschiedentlich variiert häufiger in den Märchen angewandt. Obwohl nur die oben mitgeteilte Inhaltsangabe des Liedes von Grimm benutzt wurde, seien auch einige Strophen der Originalfassung hier angegeben, damit das Verhältnis der Prosaauflösung zum ursprünglichen Liede deutlich wird. Anne Grants Versuch der Übertragung des Textes ins Englische enthält die Worte des jungen Mädchens:

„I behold yonder the tomhan covered with rowan[1]) and holly.
Dear to me is the treasure which it contains.
Sweet and deep was my slumber
On the brink of the lake of many salmon.
I awoke, and half of my bed remained not.
I see yonder the tomhan, etc.

I see my brothers afar yonder
Mounted on sleek swift grey steeds:
They ride, but my heart goes not with them.
I see yonder the tomhan, etc.

I see the house of my mother afar off;
Not as it were a house, but a place deserted.
While sweet slumber falls on others,
Green flames shall encompass her feet.
I see yonder the tomhan, etc.“

Schon diese Strophen lassen erkennen, dass das Gedicht viel breiter angelegt war, als die Grimmsche Vorlage, die sehr straff zusammenfasst und nur die Hauptpunkte der Erzählung berührt. Vollständig ist das Lied auch in

[1]) Rowan, the mountain Ash.

der englischen Fassung nicht erhalten. — Das Märchen wurde als undeutsch in der 2. Auflage überhaupt ausgeschieden.

I, 20. Von einem tapfern Schneider.

Das weitverbreitete[1]) Märchen vom tapferen Schneiderlein steht in der 1. Auflage in 2 Fassungen unverbunden nebeneinander. Die erste stammt aus Martin Montanus (Wegkürzer, cap. 5) und wurde wörtlich daraus abgedruckt. Auch der Druckfehler in der Vorlage: „das ihm so sehr grossen Schaden an Fisch (= Vieh) und Leut thet“, ging unverbessert in die Bearbeitung über.

Die zweite Rezension, ein Fragment, erzählt nach einer mündlichen Überlieferung aus Hessen. Diese hat einen anschaulicheren Eingang, berichtet ausführlich, wie der Schneider sich von der Bauerfrau das Mus erhandelt und 29 Fliegen auf einen Streich erlegt. Er näht sich dann den Gürtel mit der prahlerischen Aufschrift, zieht in die Welt und erlebt die Abenteuer mit dem Riesen. Mit der Kraftprobe an dem Kirschbaum, an dem der Riese und der Schneider ihre Stärke messen, endigt die Geschichte. Bei Montanus, der wahrscheinlich aus mündlicher Überlieferung schöpfte[2]), ist dieser Teil viel kürzer. In einer Stadt Romandia, erzählt er, habe ein Schneider 7 Fliegen auf einem Apfel erschlagen und sei, nachdem er die Heldentat auf den Harnisch geschrieben, an des Königs Hof gezogen. Im folgenden wird nun das Leben des Schneiders in königlichen Diensten mit grosser Ausführlichkeit geschildert.

Erst in der 2. Auflage wurde das Märchen umgeschrieben und ergänzt (s. u.), ohne jedoch den ursprünglichen Charakter und die Geschlossenheit der Darstellung zu verlieren. Wie willkürlich war dem gegenüber Brentanos Verfahren! Sein Märchen vom Schneider Siebentot ist in

[1]) vgl. ausser Grimm III,[3] 29 R. Köhler, Kleinere Schriften I, 563 f.

[2]) vgl. Montanus, Schwankbücher ed. Bolte S. XVI.

bunter Ordnung mit der Erzählung vom Däumchen verknüpft. Lächerliche Bezeichnungen, scherzhafte Lieder und Angriffe auf Juden und Schneider machen das Ganze zu einem launigen Gemisch halb märchenhafter, halb satirischer Dichtung.

I, 22. Wie Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben.

Die uralte Sage „von einem Kinde, das kindlicher Weise ein anderes Kind umbringt" entnahmen die Brüder H. von Kleists Berliner Abendblättern, wo es in Nr. 38 vom 13. November 1810 abgedruckt war. Der anonyme Einsender war Achim von Arnim[1]), der die Erzählung „aus einem alten Buche", nämlich aus Georg Wickrams Rollwagenbüchlein[2]) mit ganz geringen sprachlichen Modernisierungen zum Abdruck brachte. Die Veranlassung dazu gab offenbar Zacharias Werners 1809 gedichtetes Trauerspiel: Der 24. Februar. Arnim verweist in seiner Zuschrift, die eine Aufführung des Dramas in Berlin anregen wollte, auf das ähnliche Motiv, das in Werners Spiel zu Grunde liege; ein wichtiger Teil der Vorgeschichte des Stücks ist mit Anlehnung an eine ähnliche Mordgeschichte gedichtet worden.[3]) Der kleine Kurt Kuruth hat in kindlicher Naivetät seine Schwester im Spiel geschlachtet, nachdem er die Mutter hatte ein Huhn abstechen sehen. Wahrscheinlich schwebte Werner hierbei eine mündliche Überlieferung der weitverbreiteten Sage vor. — Einen ergiebigen Gebrauch davon machte später Arnim im 2. Teil der Kronenwächter.[4]) Er gestaltete die Erzählung romanhaft aus und spitzte sie ähnlich wie Werner zu einem Geschwistermorde zu. Oswald, das nachgebliebene Söhnchen Bertholds, wird von dem Sohne Antons, seinem Stiefbruder, unter gleichen Umständen,

[1]) R. Steig, H. v. Kleists Berliner Kämpfe S. 202.

[2]) Georg Wickram, Werke III, S. 97 f.

[3]) vgl. E. Schmidt, Vierteljahrschr. f. Litterat.-Gesch. I, 503.

[4]) Steig, H. v. Kleists Berliner Kämpfe S. 203.

wie die Sage erzählt, im Spiel hingemordet; der Mörder trinkt das Blut seines Opfers. Hineingeflochten aber wird von Arnim ein mystischer Zug, als ob eine geheimnissvolle Macht des Blutes die grausige Tat veranlasst habe. Bertholds „zweites Leben", dem Oswald entstammte, war erst durch eine künstliche, von Dr. Faust vorgenommene Blutübertragung möglich geworden; es war Antons Blut, das in dem Kinde floss. Der Mörder tat nach Arnims Darstellung nur den Willen des Schicksals, wenn er das Blut, das ihm eigentlich gehörte, zurückforderte. Beim Morde kam dasselbe Messer zur Verwendung, das beim Aderlass des Vaters einst gebraucht worden war. — Ähnlich ist die Durchführung einiger Gedanken bei Werner. Auch hier spielt das Mordmesser eine grosse Rolle, so dass man behaupten kann, dass nicht nur der Abdruck in den Abendblättern, sondern auch die poetische Umgestaltung der Sage in den Kronenwächtern von dem virtuosen Schicksalsdrama angeregt und beeinflusst worden ist, um so mehr, als es sich auch hier um einen Geschwistermord handelt, der in der von Arnim benutzten Fabel ursprünglich nicht vorhanden war. — Die Grimmsche Bearbeitung hat nicht versucht, eine andere Stilisierung des Märchens vorzunehmen.

Verwandt mit der eben behandelten Erzählung ist eine andere Fassung (22 b), die nur noch das Grausige der Ereignisse häuft: Ein Kind ersticht seinen Bruder, ertrinkt selbst im Badezuber, die Mutter erhängt sich aus Verzweiflung, und der Mann, der bei der Rückkehr vom Felde das Unglück wahrnimmt, stirbt vor Gram. Der Grimmsche Text ist, abgesehen von geringfügigen Wortveränderungen, ein getreuer Abdruck der Vorlage: Martin Zeillers Miscellanea (Nürnberg 1661, S. 388). Zeiller übersetzte aus J. Wolfs Lectiones memorabiles (1600). Schon in der Zimmerischen Chronik wird die Geschichte erzählt[1]).

---

[1]) vgl. Bolte, Anmerkung zu Wickram III, 385; Goedeke, Schwänke S. 40.



Die Vorlage bringt noch einen sagenhaften Bericht über das Zustandekommen des Distichons:

„Sus, pueri bini, puer unus, nupta, maritus
cultello, lympha, fune, dolore cadunt"

das in wenigen Worten den Inhalt der entsetzlichen Tragödie wiedergibt. Mit Recht fand Arnim die beiden Erzählungen wegen der rohen Grausamkeit, die darin zum Ausdruck kommt, als Kindermärchen unpassend[1]); in der 2. Auflage blieben sie weg.

I, 23. Mäuschen, Vögelchen und Bratwurst.

Das Märchen ist ein nahezu wörtlicher Abdruck der Vorlage: Moscherosch, Gesichte Philanders von Sittewaldt, II. Teil, Schluss des 7. Gesichts. Infolgedessen blieb auch der altertümliche Stil bestehen und wurde auch in den späteren Auflagen nur wenig verändert. Der Inhalt ist kurz dieser: Eine Maus, eine Bratwurst und ein Vogel leben eine Zeitlang in glücklicher Gemeinschaft; jedes übt seine besondere Tätigkeit in der Wirtschaft aus. Der Vogel aber wird seiner Arbeit bald überdrüssig, und die Wurst muss sein Amt übernehmen, nämlich Holz im Walde zusammen zu suchen. Eines Tags aber wird sie von einem Hund angetroffen und als freie Beute verzehrt. Er habe falsche Briefe bei ihr gefunden, erwidert er dem Vogel auf dessen Beschwerde. Die Maus übernimmt nun die Rolle der Bratwurst und schlingt sich durch das Gemüse, um es zu schmälzen, kommt aber dabei um; bei dem Versuch, eine entstandene Feuersbrunst zu löschen, muss auch der Vogel sein Leben lassen.

Die Vorlage unterscheidet sich von der Bearbeitung wesentlich nur durch die Tendenz. Moscherosch überträgt die im Märchen geschilderten Verhältnisse auf die politischen Zustände seiner Zeit; die Figuren der Erzählung vertreten ihm die drei Stände. Aus dem Verlauf ergibt sich für ihn wie aus einer Fabel die Lehre, dass der Staat nur solange

[1]) Steig, Achim von Arnim III, 263.

bestehen könne, wie die Stände sich freiwillig einander unterordneten, „da es je und allewege ein Zeichen Unterganges gewest, wann sich einer in seinem Stande nicht mehr benügen lassen“. Bei Grimm ist von Beziehungen auf die Zeitgeschichte keine Spur mehr vorhanden. Der tendenziöse Charakter ist vollständig abgestreift, und wir haben das blosse Tiermärchen vor uns. Die dem Märchenstil eignenden Koseformen: „Mäuschen“, „Vögelchen“, „(Brat-)Würstlein“ stehen in der Vorlage ohne Verkleinerungssilben. Die Verwendung der Deminutiva verleiht dem Vortrag eine gewisse Zierlichkeit.

I, 27. Der Tod und der Gänshirt.

Der wörtliche Abdruck einer Erzählung aus Ph. Harsdörfers Schauplatz jämmerlicher Mordgeschichten.[1]) — Ein armer, lebensmüder Hirt bittet den Tod, ihn über ein grosses Gewässer ins Jenseits mit hinüberzunehmen. Nachdem dieser einen Geizhals abgeholt und ertränkt hat, führt er den Hirten mit seiner Gänseherde wohlbehalten in den Himmel. Hier verwandeln sich die Gänse in Schafe, und die drei Erzväter geleiten den Hirten in ein schönes Schloss und krönen ihn. — Harsdörfer erzählt die Geschichte als ein allegorisches Lehrgedicht, das „der Gottlosen und Frommen jetzigen und künftigen Zustand bedeute.“

Wegen seines dürftigen Inhalts fiel das Märchen in der 2. Auflage fort; an seine Stelle trat das schon bei Rollenhagen im Fröschmäuseler[2]) bearbeitete Märchen von den Bremer Stadtmusikanten nach mündlicher Tradition aus dem Paderbörnischen.

I, 35. Der Sperling und seine vier Kinder.

Die vier Jungen eines Sperlings werden durch einen Sturm aus dem Nest geschleudert, kommen aber alle mit

---

[1]) Ausg. v. 1663, S. 651 f.
[2]) ed. Goedeke, III, 9.

dem Leben davon. Nach einem Jahr treffen sie mit ihrem Vater wieder zusammen und berichten über ihre Erlebnisse. Jeder hat während der Zeit so viel gelernt, dass er der Hülfe des Alten nicht mehr bedarf. — Das Märchen ist dem „Fabulhans" Joh. Balthasar Schupps entnommen,[1]) einem Tractat, der mit grossem Eifer die Verwendung volkstümlicher Erzählungen auf der Kanzel verteidigt. Schupps Quelle waren die Predigten des Lutherbiographen Johannes Mathesius. — Die Grimmsche Bearbeitung behält die ursprüngliche Fassung nahezu unverändert bei. Einige Ausdrücke wurden modernisiert: warnen vor (für), die hohl sind (sein), sehet euch vor (für). Manche Abweichungen sind wenigstens für die 1. Auflage als unfreiwillig zu bezeichnen, da das Märchen sonst durchgehends die archaischen Formen festhält; auch die späteren Auflagen überlieferten den Text in der Sprachform des 17. Jahrhunderts und haben nur hier und da einen altertümlichen Ausdruck ersetzt.

Arnim erzählt das Märchen unter der Überschrift: „Die Schule der Erfahrung" in der Gräfin Dolores.[2]) Der Text ist hier genauer, als in der von ihm 1817 zum Andenken an die Reformation herausgegebenen Auswahl der Predigten des Mathesius. Die Fassung in der Sprichwörtersammlung des Chytreus (1571), mit der bei Mathesius übereinstimmend, bildete die Vorlage für die Darstellung in Rollenhagens Froschmäuseler[3]), wo das Märchen vielfache Erweiterungen im einzelnen erfahren hat. Betitelt ist es: Doktor Sperlings Rat. Sowohl Rollenhagen wie Arnim machen schon durch die Überschrift auf den lehrhaften Grundgedanken aufmerksam; bei Grimm fällt wiederum die Vermenschlichung der Tierwelt ins Auge; hier ist das Märchen „Der Sperling und seine vier Kinder" überschrieben.

---

[1]) Ausg. v. 1700, S. 780.

[2]) Werke 8, 190 ff.

[3]) Buch, 2, 2, VII.

Drei Märchen wurden aus Heinr. Jung-Stillings Lebensgeschichte (1777) entlehnt: Jorinde und Joringel (I, 69), der Grossvater und der Enkel (I, 78) und die alte Bettelfrau (II, 64). Die in einfacher Sprache gehaltene Biographie des frommen Mannes erinnert zuweilen selbst durch die wunderbare Entwickelung der Begebenheiten an eine märchenhafte Erzählung. Von Jugend auf mit dem Leben des Volkes vertraut, hatte Stilling für Volkspoesie lebhaftes Interesse; mit grossem Geschick weiss er die Märchen in den Verlauf der Lebensbeschreibung einzuschalten. „Jorinde und Joringel“ [1]) wurde wörtlich von Grimm abgedruckt und gibt zu stilistischen Bemerkungen keinen Anlass. Die Verwandlung der Hexe in einen Hasen, die bei Grimm fehlt, ist wohl nur durch Flüchtigkeit zu erklären, da der Text sonst die Vorlage genau wiedergibt. Eine mündliche Erzählung aus der Schwalmgegend in Hessen, die die Brüder anmerkungsweise zitieren, weicht von der Stillingschen Fassung nur in Nebenzügen ab und ist für die Grimmsche Bearbeitung nicht weiter von Bedeutung gewesen.

2. Das bekannte Märchen vom Grossvater und Enkel [2]) hat Stilling in die Lebensgeschichte eingeflochten und es infolgedessen mit einigen Zusätzen belastet. Er versetzt es in die unmittelbare Gegenwart und legt es einem Knaben in den Mund, der es als neuestes Erlebnis seinen Kameraden beim Spiel erzählt. Aus dieser Voraussetzung erklären sich Hinweise wie: „Neben uns wohnt der alte Frühling, ihr wisst wie er dahergeht“ oder: „ich habe ihn wohl sehen essen“ — „nun hat er ehegestern sein irdenes Schüsselchen zerbrochen“ — „da musste er gestern Mittag aus essen“. Diese Zusätze, wie auch den willkürlich gewählten Eigennamen, liess die Bearbeitung fort, hielt sich aber sonst eng an die Vorlage. Nur ein paar Ausdrücke sind bei Grimm anschaulicher: „Wenn er nun bei Tisch

[1]) Jung Stilling, Recl. S. 63 f.
[2]) a. a. O. S. 78.

sass und den Löffel kaum halten konnte, schüttete er Suppe auf das Tischtuch". (Wenn er dann so am Tisch sass und zitterte, so verschüttete er immer vieles.) Das altertümliche Wort: „Schnur" (Schwiegertochter) ist bei Grimm modernisiert: „Sein Sohn und dessen Frau".

3. Die alte Bettelfrau [1]).

Es ist ein Fragment: Eine alte Frau tritt ins Haus, um sich zu wärmen: aus Versehen kommt sie dem Feuer zu nahe, und ihre Kleider fangen an zu brennen, ohne dass sie's gewahr wird. Ein Knabe steht dabei, bemüht sich aber nicht zu retten: „Wenn er kein Wasser gehabt hätte, dann hätte er alles Wasser in seinem Leibe zu den Augen herausweinen sollen, das hätte so zwei hübsche Bächlein gegeben zu löschen." Damit bricht die Erzählung ab. Stilling fügt das Märchen an einer wichtigen Stelle seiner Lebensgeschichte ein. Zwei junge Mädchen sind in ihn verliebt. In einem seltsam verzückten Zustand schwärmerischer Leidenschaft gesteht die eine ihm durch bedeutungsvolle Verse aus einem Volksliede und durch das Märchen ihre Neigung. Sie selbst ist die Bettelfrau, der „freundliche Schelm von Jungen" ist Stilling. Ihr Herz hat von ihm Feuer gefangen und nun wolle er's nicht löschen, da er sich von ihr zurückziehe. Der Schluss fehlt. Hierzu macht Grimm die Anmerkung: „Vermutlich rächt sich das Bettelweib durch eine Verwünschung, wie man mehr Sagen von eintretenden pilgernden Bettlerinnen hat, die man nicht ungestraft beleidigt". Vielleicht kannte Stilling das Märchen selbst nicht vollständig, wahrscheinlich aber unterdrückte er den Schluss absichtlich. Dadurch, dass Stilling und seine Geliebte die Personen des Märchens darstellten, war es unmöglich, dass das Mädchen in der Rolle der Bettlerin einen Fluch über ihn aussprechen konnte. Sie ist mehr traurig als erzürnt über den kalten Liebhaber. Und durch die Zwischenfrage Stillings: „Aber wenn er nun kein Wasser hatte, nicht

---

[1]) a. a. O. S. 118.

löschen konnte?“ wodurch er seine Zurückhaltung entschuldigen und verteidigen will, wird in dem leidenschaftlichen Mädchen das bittere Gefühl verschmähter Liebe auf den Höhepunkt getrieben, und sie bricht in Tränen aus. Unmöglich konnte jetzt eine Verwünschung nachfolgen. Wie berechtigt aber die Brüder Grimm zu ihrer Hypothese waren, wird durch den Zusatz der 2. Auflage bestätigt; hier verweisen sie auf Heinrich von Kleists Bettelweib von Locarno, wo das Märchen in allen Teilen vertieft und ins Gespensterhaft-furchtbare vergrössert worden ist. Vielleicht geht Kleists Novelle ebenfalls auf Stilling zurück[1]), doch kann es sich hierbei nur um eine Anregung handeln. Die Grimmsche Bemerkung, dass die vortragende Amme oder Mutter den zuhörenden Kindern vielleicht auch den Gang der krummen, gebückten Alten mit dem Stock in der wackelnden Hand vormacht, stützt sich auf die Darstellung in ihrer Vorlage. — An dem eigentlichen Märchen haben die Brüder nichts geändert; nur die verschiedenen Zwischenbemerkungen und Fragen, die bei Stilling durch die Einflechtung des Märchens in den Zusammenhang des Romans nötig geworden waren, fielen fort.

I, 32. Der gescheite Hans.

An die aus mündlicher Überlieferung (Maingegenden) geschöpfte Erzählung vom gescheiten Hans reiht die 1. Auflage eine Parallele aus J. Freys Gartengesellschaft, Kap. I, an. Bebels Schwank: De fatuo rustico (Opuscula 1514) bildet den Ausgangspunkt. Freys Übersetzung schliesst sich eng der lateinischen Vorlage an, die Grimmsche Bearbeitung ist der wörtliche Abdruck aus der Gartengesellschaft. — Die Streiche des dummen Hans sind hier in reicher Vollständigkeit beisammen. Er besudelt die von der Braut geschenkten Handschuhe, erwürgt den Habicht, trägt die Egge auf den Händen und lässt den Speck vom Pferde heimschleifen, will dann zu Hause den

[1]) Steig, Kleists Berliner Kämpfe S. 524.

verschütteten Wein mit Mehl auftrocknen, tötet die schreiende Gans, die ihn seiner Meinung nach verraten will, setzt sich nun mit Honig beschmiert auf ihre Eier, um sie auszubrüten, und wirft dann nach Eulenspiegels Art seiner Braut ausgestochene Schafaugen ins Gesicht. Jede seiner Albernheiten hat in der mittelalterlichen Schwanklitteratur die mannigfaltigsten Variationen.[1] In Grimms Sammlung steht es nur in der 1. Auflage; es wurde nachher wegen der altertümlichen Sprache in die Anmerkungen aufgenommen. — Dass der Grimmsche Ausdruck: „Löffelbitz“ auf einem Lesefehler beruht: „und trug sie wie ein anderer Löffel bis heim“, ist bereits von Bolte bemerkt worden[1]).

I, 82. Die drei Schwestern.

Zu Grunde liegt die Chronika der drei Schwestern von Musäus. Der Inhalt des Märchens ist kurz folgender: Ein Graf verprasst sein Gut und verkauft, um sein Leben zu erhalten, seine drei Töchter Wulfhild, Adelheid und Bertha an einen Bären, einen Aar und einen Delphin, drei verzauberte Prinzen. Diese sind gut und schön in Menschengestalt, die jeder nach einer bestimmten Frist (7 Tagen — 7 Wochen — 7 Monaten) einmal annehmen kann; wenn sie aber wieder Tiere geworden sind, darf ihnen kein Mensch ungestraft nahen. Ein spätgeborener Sohn des Grafen, Reinald, macht sich auf, um die Schwestern zu suchen und zu erlösen. Jeder Schwager ist eine Gefahr für ihn; verwandelt aber nehmen sie ihn gastfreundlich auf, und jeder schenkt ihm beim Abschied ein Mittel, womit Reinald die Entfernten zu Hilfe rufen könne, wenn er sich in Not befinde; der Bär drei Haare, der Adler drei Federn und der Delphin drei Schuppen. Er macht von diesen Geschenken in Lebensgefahr Gebrauch; es gelingt ihm, den Zauberer Zornebock, einen Sorbenfürsten, zu erschlagen, und damit wird nicht nur den verwandelten Prinzen ihre rechte Ge-

[1]) Anmerkung zu Frey, Gartenges. Kap. I.

stalt wiedergegeben, sondern noch dazu eine schöne Prinzessin, Hildegard, die Tochter Radbods von Pommern, aus der Gefangenschaft des Zauberers erlöst und von Reinald heimgeführt. Die Darstellung bei Musäus weist die Vorzüge und Mängel seiner sonstigen Schreibweise auf. Den knappen Inhalt hat er sehr reich ausgestattet und mit den Arabesken seines Witzes umrankt. Freilich hat dadurch die Erzählung den märchenhaften Charakter beinahe verloren, und nur selten hört man die schlichte Volkssprache. Die Schilderung ist im einzelnen sehr ausführlich und die Beschreibung der Situationen breit angelegt. Vor allem drängt sich das komische Element hervor. Nicht ohne ein wenig Frivolität wird erzählt, dass bei der alternden Gräfin der Segen des frommen Eremiten in der Klause so wirksam war, dass die Geburt Reinalds bald erfolgte, und als dieser später vor der schlafenden Jungfrau im Banne ihrer Schönheit ohne sich zu regen dasteht, bemerkt der Erzähler ironisch, dass das erleuchtete, über die Naivetät der Märchenwelt weit erhabene 18. Jahrhundert dergleichen Situationen ganz anders benutzt hätte. Treuherzige, einfache Darstellung wechselt mit satirischen Auslassungen über menschliche Zustände und Sitten: der verzauberte Prinz steht auch als Bär „unter dem Pantoffel seiner Dame“, verallgemeinernd wird bisweilen der leichtfertige Charakter der Frauen angegriffen. Ehrwürdige Gestalten macht er gern durch Zusätze lächerlich: Graf und Gräfin sind bei ihm „Papa“ und „Mama“, der verzauberte Prinz „Signor Albert“. Es fehlt nicht an spöttischen Anspielungen auf die Zeitgeschichte: „Zephyre“ wehen „bei einer empfindsamen Abendpromenade“. Wenn vom Delphin gesagt wird, er habe so viel „physiognomisches Gefühl“ besessen, Unheil zu wittern, so deutet der Verfasser der „Physiognomischen Reisen“ auf Lavaters Bemühungen hin. „Die Morgenröthe philanthropistischer Methode“ spielt auf Basedow an, und wenn Bertha „glänzt wie der Silbermond den empfindsamen Wanderern in der Sommernacht“, hören wir deutlich die bekannte Klopstocksche Ode anklingen. „Freund Hain“

darf natürlich in dieser Umgebung nicht fehlen. Ferner liegen die Hinweise auf die Siebenschläfer und einige unbekannte Namen. Störend wirkt die Menge der Fremdwörter, die bisweilen gleichfalls zu komischen Effekten benutzt werden: „veramort“, „ein unbefangenes Air zu affektieren“. Vor allem aber treten sie bei der Schilderung des gesellschaftlichen Lebens stark hervor. Hier ist der ganze Zuschnitt modern-französisch; Worte wie: Livrée, Juwelen, Dublonen, Toilette, Carosse, Cavalcade, Agraffe, credenzen, Bal paré, Plafond, Bankett, Fêten usw. umschwirren das Ohr. Wie wenig er die Vorstellung des Märchenzeitalters erwecken will, ergibt sich auch daraus, dass Bertha „im reizenden Morgennégligée ihre Chocolade“ trinkt, wie das vornehme Fräulein des 18. Jahrhunderts. Modern berührt schon die willkürliche Benennung der Personen: Adelheid hat ihren Namen mit bewusster Anlehnung an ihren Gemahl, den Adler, erhalten. Zum Schluss lässt er die drei verzauberten Prinzen Gründer von Reichen und Städten werden: Albrecht der Bär gründet Bernburg in der Herrschaft Askanien, Edgar der Aar die Stadt Aarburg in der Schweiz, Ufo der Delphin bemächtigt sich im Burgunderreich des nach ihm benannten Delphinats. Das Symbol ihrer Wappen erinnert an ihren früheren, verzauberten Zustand.

In der Grimmschen Bearbeitung ist nur der Gedankengang der Musäusschen Erzählung beibehalten; alle Ausführungen im einzelnen fehlen, die Brüder begnügen sich mit einem Auszug. Die Schlussepisode vom Zauberer Zornebock wurde von ihnen mit Unrecht für eine Erfindung des Musäus gehalten und fortgelassen; sie gehört indessen notwendig zur Entwickelung des Ganzen und bringt die Geschichte Reinalds zu gefälligem Abschluss. Auch in den drei Tierbrüdern (Li tre Rri Anemale), einem Märchen von Basile, Pentam. IV, 3 löst der Bruder der Prinzessinnen, Tittone, den Zauber dadurch, dass er eine Königstochter von einem Drachen befreit; beide Märchen stimmen auch im übrigen zusammen. Die verzauberten Fürsten sind hier

3*

ein Hirsch, ein Falke und ein Delphin, und rauben ihre Bräute durch Verheerung des Landes. Es ist aber fraglich, ob Musäus den Pentamerone benutzt hat; wahrscheinlich stützte er sich auf ältere volkstümliche Überlieferungen.

Von den Namen blieb in der Bearbeitung nur Reinald, der den Grimms am meisten volkstümlich erschien; aus gleichem Grunde einige formelhafte Wendungen wie: „So gings über Stock und Stein, Berg auf, Berg ab, durch Wüsten und Wälder, Horst und Hecke, ohne Ruh und Rast". Hinzugefügt wurden die Reimworte: „da lag ein Centner Gold darin und glimmerte und flimmerte" — „da lebte er in Saus und Braus". Edgars Ruf an die Braut: „Ich sehe dich, ich suche dich, fein Liebchen, ach, verbirg dich nicht. Rasch schwing dich hinter mich aufs Ross, du schöne Adlerbraut!" zeigt auch bei Musäus rhythmische Gliederung gemäss der „Lenore"; bei Grimm lautet er einfacher und gereimt: „Schwing dich auf, schwing dich auf, du Fräulein traut, komm mit, du schöne Adlerbraut". Ebenso reimt Grimm: Ade, du Fräulein traut, Fahr hin du Bärenbraut! (Ade mein Töchterlein, fahr hin, du Bärenbraut), fügt auch des Parallelismus wegen beim Raub der dritten Tochter den Vers ein:

„Ade, du Fräulein traut,
Fahr hin, du Walfischbraut!"

der bei Musäus nicht angedeutet war.

An den Schluss setzt Grimm einen lustigen Kinderreim: „Da war Freude und Lust in allen Ecken, und die Katz läuft nach Haus, mein Märchen ist aus". Er erinnert an den Ausgang des Märchens von Hänsel und Gretel (15): „Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, und wer sie fängt, darf sich eine grosse, grosse Pelzkappe daraus machen".

Die wenigen schmückenden Zusätze, die Grimm dem Auszug beifügt, haben der Darstellung die lebendige Frische und Anschaulichkeit, die uns in der Vorlage trotz mancher unliebsamen Eigentümlichkeiten ihres Stils anmutig berührt, nicht verleihen können. Aber es ist nach Ausscheidung

aller satirischen und witzigen Anspielungen einfach und schlicht, und als Kindermärchen der Musäusschen Fassung vorzuziehen; das Interesse beschränkt sich allein auf die Geschichte des Grafen und seiner drei Töchter. Die ausführliche Darstellung ist auf ein Fünftel zusammengezogen, und der kunstvolle Periodenbau der Vorlage in kurze Sätze aufgelöst. Wenn man auch nicht soweit gehen wird wie Heinrich Voss, der die Grimmsche Bearbeitung im Verhältnis zu Musäus mit einem Skelet gegenüber dem Danneckerschen Schiller verglich [1]), so hat doch unzweifelhaft die Erzählung trotz der Mannigfaltigkeit des Inhalts etwas Eintöniges und Nüchternes. Jakob selbst bezeichnete es als das schlechteste Märchen der ganzen Sammlung, da ihm der frische Klang der mündlichen Erzählung mangle [2]).

II, 24. Der Jud' im Dorn.

Das Grimmsche Märchen ist in der Hauptsache eine Bearbeitung des dramatischen Spiels, betitelt: „Historia von einem Bawrenknecht und Mönchen, welcher in der Dornhecke hat müssen tanzen“, von Albrecht Dietrich 1618. Die Erzählung liegt jedoch schon in einigen früheren Aufzeichnungen vor. Den Ausgangspunkt für die verschiedenen Darstellungen bietet 1. ein englisches, anonymes Gedicht: „The Friar and the Boy“ nach einer Cambridger Handschrift des 15. Jahrhunderts (gedruckt vor 1535), und 2. eine deutsche Erzählung in dramatischer Form von Dietrich Albrecht: „Eine kurzweilige Historia, welche sich zugetragen mit einem Bawrenknecht und einem Mönche etc.“ Anno 1599 [3]). Über das Abhängigkeitsverhältnis der beiden Gedichte lässt sich nichts Bestimmtes ausmachen, doch spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, dass die deutsche Fassung an das englische Original oder an dessen 1528 gedruckte niederländische Übersetzung angelehnt ist. Die

---

[1]) Briefe an Truchsess S. 42.

[2]) Steig, A. v. Arnim III, 255. — W. Grimm, s. u. Beilagen.

[3]) Bolte, Festschrift zur Begrüssung d. 5. Neuphilol.-Tage 1892 S. 1 ff., wo sich auch der Abdruck befindet.

Gruppe, die das englische Gedicht eröffnet, erzählt von dem kleinen Jack, der von seiner Stiefmutter schlecht behandelt wird. Mit Hilfe eines alten Mannes, der ihm drei Wünsche gewährt, weiss er sich aber an ihr zu rächen. Wie die erzürnte Alte ihm den Mönch Tobias nachsendet, um ihn zu bestrafen, muss sich dieser von den Dornen zerkratzen lassen. Ein Nachspiel vor Gericht endigt zu Gunsten des Angeklagten. — Die deutschen Bearbeitungen weichen nur in Nebendingen ab. Das ältere Reimspiel von 1599 hat mit Albrecht Dietrichs dramatischer Fassung (1618) ungefähr gleichen Inhalt, auch formal stimmen beide überein, nur ist letztere, die Grimmsche Vorlage, etwas roher und polternder im Ton. Der tölpelhafte Knecht Dulla wird von dem Nachbar seines Brotherrn, namens „Säumagen“, aufgestachelt, seinen Dienst zu verlassen. Er gibt dessen Reden schliesslich Gehör, fordert seinen Lohn, und der geizige Bauer zahlt ihm für drei Jahre Dienst drei Pfennige. Aus Freude darüber singt Dulla ein Danklied. Er begegnet einem Geist, dem er auf dessen Bitte seine Barschaft übergibt; als Gegengeschenk erhält er drei Wünsche gewährt. Das Folgende entspricht der Grimmschen Bearbeitung, nur tritt hier statt des Mönchs ein Jude auf.

Jakob Ayrers Fastnachtspiel von Fritz Dölla mit der gewünschten Geigen [1]) hat manches mit Dietrichs Reimspiel gemeinsam. Wahrscheinlich kannte Ayrer, der bereits 1605 starb, eine ältere Fassung des Stücks, da er doch wieder von Albrechts Spiel 1599 in Einzelheiten stärker abweicht. Für das Grimmsche Märchen kommt seine Darstellung nicht in Betracht, dagegen wurde die Verwandlung des Mönchs in einen Juden nach einer mündlichen paderbörnischen Überlieferung vorgenommen. Auf diese wird auch die einfachere Entwickelung am Anfang zurückgehen. Der Nachbar, der den Knecht zum Verlassen des Dienstes antreibt, fehlt; der Geist wurde in ein kleines Männchen verwandelt, das auch sonst in den Märchen als Ver-

[1]) Opus theatricum Bl. 97 ff. Keller S. 2829 ff.

körperung eines hülfreichen Wesens erscheint. — Die beiden ersten Auflagen bringen das Märchen nahezu in derselben Gestalt. Die Darstellung zeigt nur wenige besonders charakteristische Züge. Vereinzelt finden sich in den schlichten Sätzen formelhafte Verbindungen wie: „er wanderte fröhlich über Berg und Tal;“ „wie er auf ein Feld kam, singend und springend.“ Volkstümlich ist auch die Wiederholung in dem Satze: „obendrauf sass eine kleine Lerche und sang und sang“, ebenso die Art, beliebte Personen durch das anteilnehmende Pronomen possessivum auszuzeichnen: Mein Knecht aber dünkte sich noch zehnmal froher — Wie mein Knecht das viele Geld sah — der Richter verurteilte meinen Knecht zum Tode am Galgen. Der Monolog steht einmal mit dem volkstümlichen Personenwechsel[1]): der Knecht dachte, was willst du dir's länger sauer werden lassen, du kannst dich nun pflegen.... Erst die dritte Auflage änderte das Märchen wesentlich um. Es wurde namentlich durch volkstümliche Ausdrücke und sprichwörtliche Redensarten bereichert, z. B.: der Knecht ist stets willig, wenn es „eine sauere Arbeit“ gibt; sein Herr meint, er würde „hübsch“ im Dienst bleiben, aber er will fort, „um sich weiter in der Welt umzusehen“. Er glaubt mit drei Pfennigen „vollauf in der Tasche zu haben“ und gibt auf die Frage des Männleins, wieviel er besitze, die stolze Antwort: „Drei bare Heller, richtig gezählt!“ (1. Aufl.: Drei ganzer Pfennig). Deutlich treten die folgenden aus dem Zusammenhang heraus: „Du bist einer, der blau pfeifen kann; wer ihm doch Salz auf den Schwarz streuen könnte; ich will dich jagen, dass du die Schuhsohlen verlieren sollst; du Lump steck einen Groschen ins Maul, dass du sechs Heller wert bist; ein Stein auf dem Erdboden möchte sich erbarmen; Gott bewahre, er greift die Lügen wie Fliegen an der Wand. Das muss ich dir sagen, du machst deinen Tanz noch mit, dass es eine Art hat.“ Statt: „er

[1]) vgl. hierüber J. Grimms Aufsatz: Über den Personenwechsel in der Rede (Kl. Schriften III).

fragte ihn seiner Lustigkeit wegen“ (1. u. 2. Aufl.), heisst es jetzt mit Beziehung auf das bekannte Märchen (81): „Wo hinaus, Bruder Lustig?“ Mit besserer Allitteration, zugleich archaisierend, zeigt sich der Ausdruck: „fing alles an zu wabern und zu wanken“ (da wankte alles und bewegte sich). Auch die Verbindung: „du bist jung und kannst dir dein Brot leicht verdienen“, hat wegen des prägnanten Gebrauchs der Redensart: „sich sein Brot verdienen“ volkstümlichen Klang. Der naiven Kindersprache gehört an, wenn Grimm schreibt: „Das Männlein griff in den Busch und denk einer! da lag schon Fidel und Vogelrohr in Bereitschaft, als wenn sie bestellt wären.“ Die ältere Bearbeitung verzichtet darauf, die Überraschung vorzubereiten (das Männchen stellte ihm Fidel und Vogelrohr zu). Der Jude bricht in die Aposiopese aus: „Mein! lasst den Bub weg! — Mein! was soll mir das Geigen!“ Überhaupt tritt dieser durch seine Sprache deutlich aus seiner Umgebung heraus. Nicht nur die mehrmaligen Ausrufe: „Au weih geschrieen!“ sondern auch die dem Jüdisch-Deutschen eigentümliche Inversion der Rede: „Au weih geschrieen! geb ich doch dem Herrn, was er verlangt, wenn er nur das Geigen lässt, einen ganzen Beutel mit Gold“, charakterisieren ihn als Israeliten vortrefflich. Und ebenso der Ausruf: „Gottes Wunder! So ein kleines Tier hat eine so ‚grausam mächtige‘ Stimme“. Trotz seines übeln Geschicks spielt er eine komische Rolle. Auf die Mahnung des Knechts: „Geh Spitzbub und hol dir den Vogel heraus“, macht er sogleich den Wortwitz: „Mein! lasst den Bub weg, so kommt der Hund (Spitz) gelaufen.“ Berechnet ist der Zug, dass dem Juden ein Wort in den Mund gelegt wird, das ihn als geizigen Geldmenschen hinstellt: „Du Lump, steck dir einen Groschen ins Maul, dass du sechs Heller wert bist!“ Überhaupt wird nachdrücklich der Wert des Geldes für den Juden hervorgehoben: „der Leib zerstochen und zerkratzt. Das Gold mit dem Beutel genommen (wofür die 6. Aufl. die noch treffendere, volkstümliche Ironie setzt: mein Bisschen Ar-

mut mir genommen), lauter Dukaten, ein Stück schöner als das andere, um Gottes Willen, lasst den Menschen ins Gefängnis setzen." Seine Wutausbrüche sind volkstümlich-derb: „Du Bierfiedler! Du Bärenhäuter! Du Hundemusikant!"

In der Form, wie die 3. Auflage uns das Märchen bietet, hat das Ganze einen übermütigeren, scherzhafteren Ton. Statt der Wendung: „Die Leute hast du genug geschunden, so geschieht dir kein Unrecht", heisst es jetzt witziger: Du hast die Leute genug geschunden, nun soll dir's die Dornhecke nicht besser machen", wo das Wort „schinden" einmal im übertragenen, dann im eigentlichen Sinne gebraucht ist. Auch der Ausdruck: „Die Dornen „kämmten" ihm den Ziegenbart" wirkt durch die Verbindung der Gegensätze humoristisch. Und als der Knecht behauptet, der Jude habe ihm das Geld freiwillig gegeben, findet er keinen Glauben: sogar der Richter ist anderer Ansicht und meint ironisch: „Das ist eine schlechte Entschuldigung! das tut kein Jude".

Durch Einflechtung der erwähnten Zusätze hatte das Märchen schon sehr gewonnen. Was sonst noch angebracht wurde, um die Anschaulichkeit zu heben, ist geringfügig. Im Eingang wird deutlicher gezeigt, wie sich der einfältige Knecht von Jahr zu Jahr hinhalten lässt, im Dienst zu bleiben. Bestimmter wird der Jude auch in seinem Äussern umschrieben: ein Jude „mit einem langen Ziegenbart", „mit einem schäbigen Rock" bekleidet. Die Schilderung des Tanzes auf dem Richtplatz geht mehr ins Einzelne und führt vor allem den kindlichen Zug an, dass sogar „die Hunde sich auf die Hinterfüsse setzen" und am Tanze teilnehmen.

Der abstrus-gelehrte Johann Praetorius, der durch seine Schriften auch für die deutschen Sagen der Brüder Grimm eine wichtige Fundgrube bildete, erzählt in einem recht trockenen und hölzernen Stil das Märchen von den Kindern in Hungersnot (II, 57)[1]. Bei ihm ist die sagen-

[1] Abenteuerlicher Glückstopf S. 191 f.

hafte Geschichte, die er mündlicher Überlieferung verdankt, an den Ort Gräfelitz bei Eger angeknüpft. Der Inhalt ist kurz folgender: Eine Mutter kann sich mit ihren beiden Töchtern nicht mehr vor dem Hungertode retten, zwei Versuche der beiden Mädchen, sich bei mildtätigen Leuten etwas Brot zu verschaffen, können nicht die Not der Zukunft abwehren, sie fallen mit ihrer Mutter in einen tiefen Schlaf, und die Alte, die in der Verzweiflung schon Hand an ihre Töchter legen wollte, verschwindet auf Nimmerwiedersehen. Ob dies eine „Geschichte oder ein Gedichte sei", sagt Praetorius unsicher, „lasse ich dahingestellt".

Unter den geringen stilistischen Änderungen, die die Brüder vornahmen, um die Erzählung besser abzurunden, ist der Parallelismus in den Antworten der Töchter bemerkenswert. Beide entgegnen auf das grausige Ansinnen der Mutter regelmässig: „Ach, liebe Mutter, schont meiner, ich will ausgehen" usw. Ebenso wiederholt Grimm im Gegensatz zur Vorlage an geeigneter Stelle: „da assen sie mit einander, es war aber zu wenig, um den Hunger zu stillen". Ein Vorzug ist auch der Gebrauch der Figura etymologica: „Da legten sie sich hin und schliefen einen tiefen Schlaf". Die dürftige Erzählung wurde in der 2. Ausgabe gestrichen [1]).

---

[1]) Als Beispiel der oft pedantischen und verschrobenen Art, wie Praetorius volkstümliche Überlieferungen wiedererzählt, sei hier seine Fassung des Märchens von den „drei Spinnerinnen" (KHM. 14) angeführt (Abent. Glückstopf S. 403 f.).

Höret wunder! Vor Zeiten soll eine Frau oder Mutter gewesen seyn, dessen Tochter sich durchauss zum Spinnen nicht verstehen wollen, forsan quia Lilia non nent, secundum Evangelium Symbolum Reipubl. Anglianae: Da sie auch dergleichen Susannae immer oder gerne sein wollen. Druem hatte sie von ihrer Mutter viel Schläge bekommen: welches einsmals ein Cavallier verwunderns halben doch ohngefähr mit angesehen und gefraget, was das bedeuten solte, dass sie ihre schöne Tochter so marterte (Nemlich weil sie von der Frauen vielgeliebten martyris, das ist dem Flachse, Vide ex Biccij herbario in fine centur. 3. Acerr. Efilol. Laurenberg: nicht viel gehalten: per quod quis peccat etc.

Aus „Schimpf und Ernst", der Anekdotensammlung des elsässischen Franziskaners Joh. Pauli (1522) entstammen die beiden Märchen: Der undankbare Sohn (II, 59) und:

R. contrarium: Sie konte das unmässige Thier nicht vom Spinnen bringen, so verpichtet wehre es drauff und spönne mehr Flachs auff, als sie erlangen könte. (Sehet solch mendacium officiosum hat notwendig die gute Mutter machen müssen, damit sie ihre eigene Schande nicht entdecketen; welche da alle am grössesten gewesen solchem Menschen, der nicht gesponnen hat.) Was geschieht? Der Cavallier saget, das ist ja gut; Gebet sie mir nur zum Weibe ich will gar wohl mit ihrem unverdrossenen und unaufhörlichen Fleisse zufrieden und vergnüget seyn, ob sie sonsten gleich nichts zu mir bringet. Nun die Mutter kan dem Menschen seine eingelegte Bitte nicht abschlagen oder die begehrte Tochter versagen: Gibt ihm derentwegen das faule Muster. Drauff sie der Bräutigam mit ihm und zum Versuche ein zimlich pensum oder knocken Flachs zu verspinnen auffgiebt. Drüber sie zwar innerlich erschrickt, doch hat sie es angenommen und für die lange Weile in ihr Zimmer getragen und in Verzweifflung niedergeworffen. Drüber waren aber (etwan tres furiae seu larvae infernales) drei Weiber vors Fenster gekommen; eine mit einem grossen breiten Arse, damit sie kaum zur Stuben Thüre hernach herein zu kommen vermögt; die andere mit einem grossen Dampffhorne, einem Rhinoceroti nicht unehnlich, die dritte mit einem grossen, breiten Daume; solche bieten ihre Dienste dar; sagende dass sie alle Tage unvermerkt kommen wolten, und das auffgegebene Werk auffspinnen, sofern sie (die faule Braut) an ihrem künftigen Hochzeitstage sagen wolte, dass sie ihre Basen oder Muhmen wehren, und sich nicht schämen würden, sie an ihre Tafel zu setzen etc. Sie verspricht solches: Jene halten auch ihr Wort und stellen sich alle Tage fleissig ein zur Arbeit, damit die Braut auch wacker bestehet und zur Belohnung von ihrem Bräutigam erhält, dass er sie mit ehestem ehelichte. Wie also die Hochzeit angegangen, stellen sich die abscheulige Monstra alle ein, und werden auch von der Braut wohl respectiert und für Wesen tituliert, dass dem Bräutigamb missgefallen. Darumb er von seiner Liebsten erfraget, wie sie zu solcher garstigen Freundschaft gekommen währe? R. Sie sind also ungeheuer von vielen geworden: Eine als die Dick- und Breit-Arsigte hat sich an unmässigem Sitzen also verwahrloset, die andere hat ihren Daum nicht minder verschorn, in deme sie so häuffig den Faden mit gedrehet, die dritte hat ihr Maul gar weggelecket, drüber die Nase so hervorräget. Hierauff soll der Bräutigam betrübt geworden

Die drei Faulen (65)[1]. Der undankbare Sohn hält vor dem Vater das Essen versteckt, da er's ihm missgönnt und muss dafür eine Kröte im Gesicht mit seinem eigenen Fleisch füttern. In der Bearbeitung fehlt am Schluss die Moral; „da lernen andere Kind!" und der Zug, dass die Strafe des Sohnes später durch die Fürbitte eines frommen Mannes gesühnt wird. Volkstümlich ist die Tautologie in dem Satze: „die sass da und ging nicht wieder weg" (die mocht ihm niemand hinweg tuon). Die Wendung: „Die Kröte sah ihn giftig an", ist schon durch den entsprechenden Ausdruck der Vorlage: „die sah ihn krumb an", genügend vorbereitet. —

Die schwankhafte Erzählung von den drei Faulen ist mit mannigfachen Abänderungen, die sich teils auf die Trägheitsproben selbst, teils auf ihre Reihenfolge beziehen, sehr häufig erzählt worden[2]. Grimm folgt fast wörtlich der Vorlage, lässt aber den Schluss fallen, der gleichnisweise die körperliche Faulheit auf geistiges Gebiet überträgt und eine lange Moralpredigt gegen unbussfertige Sünder anschliesst. Die Sprache wurde modernisiert; am Anfang fügt Grimm noch die Bemerkung hinzu, dass der König in Verlegenheit ist, welchem seiner drei faulen Söhne er die Krone geben solle, „da er sie alle gleich lieb hatte", eine Begründung, die sich öfter in den Märchen vorfindet, z. B. in Nr. 124, 179 usw. (vgl. auch die Ringparabel in Lessings Nathan.)

---

seyn und gesaget haben: „Nun so sollet ihr euer Lebetage keinen Faden mehr spinnen, damit ihr nicht solches Ungetüm werdet. Ihr habet doch vorher schon genug gesponnen." — Das wäre ein Wort für hiesige Jungfern und gut Wasser auf ihre Mühlen, ja ich halte auch dafür, dass sie solcher Rede und Aussganges sich anmassen und befahren. . . .

[1]) Pauli ed. Oesterley Cap. 437 und 261.

[2]) vgl. Gesta Romanorum ed. Oesterley S. 726, wo 30 Varianten citiert werden.

II, 58. Das Eselein.

Eine Königin gebiert ein junges Eselein. Dieses entwickelt sich zu einem ausgezeichneten Musikanten und wird schliesslich trotz seiner Missgestalt Gemahl einer schönen Prinzessin. Es ist aber in Wahrheit ein Mensch und trägt die Eselshaut nur infolge eines Zaubers. In der Hochzeitsnacht wirft er sie von sich, wird aber dabei belauscht, und der König, sein Schwiegervater, lässt sie verbrennen. Dadurch ist der Zauber gelöst, und der Prinz bleibt von jetzt ab in Menschengestalt. — Vorlage war das lateinische Gedicht: „Asinarius." Es ist in Distichen abgefasst und zählt 404 Verse. Die Originalhandschrift, ein Strassburger Manuscript (MSS. Johann. C. 105), das nach Grimms Angabe aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts stammte, ist beim Brande der dortigen Bibliothek 1870 zu Grunde gegangen; wir sind infolgedessen auf eine andere Fassung angewiesen. Das Gedicht ist noch in einer Salmansweiler Handschrift überliefert[1]), die im folgenden zu Grunde gelegt wird, da der Unterschied des Originals von dieser Fassung nach den bei Grimm mitgeteilten Proben[2]) nur unbedeutend gewesen sein kann. Jedenfalls kommt er für eine Beurteilung der Grimmschen Stilisierung gar nicht in Betracht. Trotz seiner Länge unterscheidet sich das Gedicht inhaltlich doch nur wenig von dem Grimmschen Märchen. Zwar ist es breiter und ausführlicher im Einzelnen als die Bearbeitung, wiederholt redselig manches ohne Grund nacheinander, aber es ist frei von grösseren Interpolationen. Wegen der fremden Sprache und der Technik des Verses musste die Erzählung auch ohne beabsichtigte Veränderungen eine vom Deutschen abweichende Stilisierung erhalten. Mit der lateinischen Sprache war der antike Hintergrund gegeben; Hinweise auf die alten Götternamen sind nicht verwunderlich. Der

---

[1]) abgedruckt bei Fr. Mone, Anzeiger f. Kunde d. teutsch. Vorzeit 1839 S. 551 ff.

[2]) KHM III,[3] S. 227 f.

königliche Vater schwört bei Juppiter und den oberen Göttern (pono Jovem testem 239; testor ego superos et cetera numina ruris 251); die Königin wendet sich in täglichen Gebeten an die numina, ihr einen Erben zu bescheren (21), aber „Lucina“ ist ungünstig (7). Auch im übrigen bedient sich das Gedicht metonymisch der bekannten Götternamen: Phoebus ubi fessos in mare mergit equos; (124) — dumque redit pulsis rutilans Aurora tenebris, (325) etc. Auffallend genug ist das Bestreben des unbekannten Verfassers durch rhetorische Pracht zu glänzen, die allerdings meist in Äusserlichkeiten erstarrt, wie vielfach in lateinischen Dichtungen des Mittelalters. Alliterationen erstrecken sich über ganze Zeilen:

tunc polis ornatur tanto nitescit honore
ut placeat plane plus polis ipsa polo (293); —
ac regina ridens ridente marito (165) . . . —
atque regit regum rex duo regna duum (404).

Beliebt sind Wortspiele und Antithesen: homo penetrat penetralia regis, prodere, quae vidit, prodigiosa volens (151) — ut doctore suo doctior ipse foret (84) — o res miranda, plus miseranda tamen (26) — discumbendo placet plus concumbendo placebit (223) etc. Die Erzählung ist also in der Form durchaus nicht ungeschickt und eintönig, aber von der einfachen Märchensprache von Grund aus unterschieden. Nur selten hören wir einen volkstümlichen Klang; bei der Beschreibung der schönen Königstochter gebraucht der Dichter ein in aller Volkspoesie häufig vorkommendes Bild:

candida delectat facies permixta rubore
ac si contemplor lilia mixta rosis (199). —

Von einem bestimmten Einfluss stilistischer Art auf die Grimmsche Bearbeitung ist nichts zu verspüren; das deutsche Märchen ist eine kürzere Inhaltsangabe der lateinischen Vorlage, deren breite Ausführungen schon deswegen sehr zusammengedrängt wurden, weil man die rhetorischen Mittel der Darstellung nicht gebrauchen konnte. Bisweilen

wurden auch grössere Partien unterdrückt. Die lange Klage des Esels über seine Missgestalt (94—106) und die ausführliche, nicht uninteressante Verlobungsszene des jungen Paares (275—325) sind bei Grimm in die kurzen Andeutungen gefasst: „darüber ward es so betrübt“ und: „Also ward eine grosse und prächtige Hochzeit gehalten“. Jeder Hinweis auf das antike Element musste schwinden, ebenso auch einige lüsterne Stellen; anstatt der üppigen Beschreibung der Hochzeitsnacht der jungen Eheleute (317—24) hören wir bei Grimm nur: „da ward die Braut froh, küsste ihn und hatte ihn von Herzen lieb“. Die junge Prinzessin ist bei Grimm, wie fast alle Königstöchter des Märchens, „wunderschön“, die Vorlage macht uns eingehender mit ihren körperlichen Reizen bekannt (134 ff.).

Die Bearbeitung aber wollte nicht bloss einen in schlichter Sprache gehaltenen Auszug liefern, sondern fügte ihrerseits dem Text schmückende Zusätze bei, in denen sich namentlich die volkstümliche Ausdrucksweise bemerklich macht, z. B. Eselein, was ist dir? Du schaust ja sauer wie ein Essigkrug? (Dic fili, quid obest? cur tristis et unde doloris stimulus iste cadat? 243.) Von volkstümlichen Zwillingsformeln begegnen: „Darüber klagte sie Tag und Nacht“ (dem Lat. nachgebildet: nocte dieque rogat 22), „es war auf einmal ganz lustig und guter Dinge“, „es war voll Trauer und Angst“ (multo stimulante dolore), wie die Mutter das erblickte, fing ihr Jammer und Geschrei erst recht an (hoc foetu viso mater iam peperisse dolet 28) und das charakteristische: „Es half aber alles nichts, das Eselein ‚wollt und musste‘ die Laute schlagen“, wo die Tautologie echt volkstümlich die Unabänderlichkeit des Entschlusses ausdrückt. Auch der Monolog, in dem der Sprechende sich selbst in der 2. Person anredet, im eigentlichen Sinne also ein Zwiegespräch mit sich selber führt, ist eine schon von Jakob Grimm gewürdigte Eigentümlichkeit der einfachen Volkssprache. Hierfür ein Beispiel: er dachte, was hilft das alles, du musst wieder heim (cogitat ad patrios velle redire lares 230). — Von dem

Eselein, als der Lieblingsfigur des Märchens, wird immer mit einer gewissen Zierlichkeit gesprochen; so erscheint es stets in der Deminutivform, einige Mal im Gegensatz zur Vorlage: „ich bin kein gemeines Stalleselein", wo man sogar das Lateinische begreiflicher findet: non sum vulgaris asinus, nec sum stabularis (181). — „Also ward das Eselein aufgezogen, nahm zu und die Ohren wuchsen ihm auch „fein" hoch und grad hinauf (aures attollit in altum 41). — Das „edle Tierlein" weiss sich „gar fein und säuberlich" zu benehmen (inter coenandum bene servit asellus eidem 215), und der König will wissen, ob es sich als Ehemann auch „fein artig und manierlich" betrage (ut videat quid agant hic asellus et haec domicella 307). — Ganz dem Märchenstil entsprechend ist die freimütige Art, wie der Diener vor seinem König auftritt und ihn anredet: „Wacht selber die folgende Nacht, ihr werdet's mit eigenen Augen sehen, und wisst ihr was, Herr König nehmt ihm die Haut weg."

II, 60. Die Rübe.

Für das Märchen wurde das lateinische Gedicht „Raparius" benutzt, das dem eben behandelten in Bezug auf äussere Form ganz ähnlich ist, so dass man für beide denselben Verfasser annehmen darf. Das von den Brüdern benutzte Originalmanuscript, eine Strassburger Handschrift des 15. Jahrhunderts (MSS. Johann. C. 102) hat das gleiche Schicksal wie der „Asinarius" gehabt, aber auch hier bietet eine Salmansweiler Handschrift genügenden Ersatz. Eine andere, Wiener Handschrift weicht nur in Nebendingen ab und geht vielleicht in das 13.—14. Jahrhundert zurück[1]). Der Inhalt ist kurz folgender: Von zwei Brüdern ist der eine reich, der andere arm. Der Arme wird Bauer, und auf seinem Acker wächst eine grosse Rübe, die er dem Könige zum Geschenk macht, da er nichts mit ihr anzufangen weiss. Dafür wird er reich mit Schätzen be-

[1]) Fr. Mone, Anzeiger 1839 S. 562 ff.

lohnt. Aus Neid über das Glück seines Bruders bringt der Andere dem König kostbare und edle Pferde in der Hoffnung, noch weit grössere Gnade vor ihm zu finden, er erhält aber als Dank die grosse Rübe seines Bruders zurück. Tödlich beleidigt trachtet er diesem nach dem Leben; sein Mordanschlag jedoch misslingt. Die bestochenen Banditen vernehmen in der Ferne Hufschlag, stecken den Gefangenen eiligst in einen Sack und ziehen ihn am Baum empor. Es kommt ein fahrender Schüler vorbei, dem der Gefangene mitteilt, er sitze im Sack der Weisheit. Da der Schüler sehr begierig danach ist, so tauschen sie beide die Plätze, und der wissensdurstige Student hat Zeit, über alle weltumfassende Gelehrsamkeit dort oben nachzudenken. — Die Vorlage ist in der Beschreibung der Situationen sehr ausführlich. Eine längere Episode (133—156), in der der Verfasser gegen die Habsucht zu Felde zieht, beweist auch, dass dem Gedicht didaktische Zwecke nahe lagen. Metrum und Stil sind dieselben wie im „Asinarius“; Allitterationen sind nicht selten. Mythologische Namen tauchen vereinzelt auf; um den Vortrag zu beleben, fügt der Verfasser Bilder und Vergleiche ein, die aber kein volkstümliches Gepräge tragen. Den heimtückischen Bruder vergleicht er mit einem Vogelsteller (277, 293), als Bild des übermässigen Reichtums kommt der „amnis pluvialibus guttis abundans“ (193) zur Verwendung.

Auch hier hat Grimms Bearbeitung einen kürzeren Auszug geliefert und mit einfachen Worten erzählt. Es fehlt der Excurs über die Habsucht, der sich deutlich als Zusatz erwies, und ebenso alle Rhetorik der Vorlage. Die Beifügungen haben denselben Charakter wie im „Eselein“; sie gehören der volkstümlichen Sprache an, z. B.: „er zog den Soldatenrock aus und ward ein Bauer (ergo valefaciens Marti non militat ultra 9), — es wuchs da eine Rübe gross und stark, dass sie eine Fürstin aller Rüben heissen konnte (rapula crevit, quae pleno dici nomine rapa potest 16), hing den Soldatenrock an den Nagel und baute das Land (nunc enim aratro rura sero, nunc scindo li-

gone 93), dass ihnen der Schrecken in den Leib fuhr und sie Hals über Kopf ihren Gefangenen in den Sack steckten (nec mora captivus in saccum praecipitatur 305), — ich habe grosse Dinge gelernt, dagegen sind alle Schulen ein Wind (hic tantum veras noveris esse scholas — septem per partes cognovi quaslibet artes, si foret hic Cato cederet atque Plato (330) (das letzte ein deutliches Beispiel für die leoninischen Reimspiele in den Distichen). — Er machte ihn steinreich (pretiosi massa metalli viro rege iubente datur 109) — sitze also fein ruhig (iam sedeas 383) — ich wollt dich wohl hinein lassen für Lohn und gute Worte." — An die altertümliche (Bibel-)Sprache erinnern Ausdrücke wie: „Wer ruft mir?" — „Um ein weniges, so werde ich ausgelernt haben" — „Erhebe deine Augen". Im Gegensatz zur lat. Vorlage ist der Monolog in der 2. Person ausgedrückt: endlich dachte er: verkaufst du sie, was wirst du grosses dafür bekommen, und willst du sie selber essen, so tun die kleinen Rüben denselben Dienst; du willst sie dem König bringen und verehren (vilis erit pretii si venditur rapula ista . . . hanc regi dabo 43). — Um der kindlichen Phantasie das Wachstum der ungeheuern Rübe recht anschaulich zu machen, häuft Grimm synonyme Begriffe: Der Same ging auf, und es wuchs da eine Rübe, die ward gross und stark und zusehends dicker und wollte gar nicht aufhören zu wachsen, so dass sie eine Fürstin aller Rüben heissen konnte (rapula crevit et reliquis enormior una 15).

Es ist möglich, dass das Gedicht im Elsass heimisch gewesen ist und aus mündlicher Volkssage schöpfte. Fischart gedenkt der Rüben zu Strassburg[1]) in der Redensart: Rüben nach Strassburg tragen (= Eulen nach Athen). Ob die von Grimm aus der nordischen Mythologie angeführte Parallele zur Hängescene in notwendiger Beziehung zu dem Märchen steht, dürfte schwer zu entscheiden sein; dagegen entsprechen zwei von Grimm nicht erwähnte

[1]) Einleitung zum Ehezuchtbüchlein (ed. Hauffen) S. 123.

Erzählungen in Kirchhofs Wendunmuth (II, 39 u. 40) zusammen unserer Geschichte. Sie werden an König Ludwig XI. von Frankreich angeknüpft und berichten bis zur Demütigung des Ehrgeizigen ähnlich wie das Grimmsche Märchen. Der Mordanschlag auf den Bruder und die Episode vom fahrenden Schüler fehlt. —

Von den Schwänken des Hans Sachs kommen zwei als Vorlagen in Betracht: Ursprung der Affen[1]) = II, 61. Das junggeglühte Männlein und: Der dewffel hat die gais erschaffen, hat in dewffel augen eingeseczt[2]) = II, 62. Des Herrn und des Teufels Getier. — Hans Sachs erzählt die erste Geschichte, um die Frage nach dem Ursprung der Affen zu beantworten; das schwankhafte Element der Erzählung liegt ihm näher als die märchenhafte Verjüngung des alten Mannes. — Der Herr hat einen alten Bettler im Feuer zu einem jungen Menschen umgeschmiedet. Der Schmied versucht dasselbe Experiment an seiner alten Schwiegermutter, es gerät aber höchst übel. Völlig ungestaltet kommt die Alte aus dem Löschtrog heraus. Die beiden schwangeren Frauen im Hause sind über ihren Anblick so entsetzt, dass sie noch in derselben Nacht zwei Kinder in Affengestalt gebären: die Ureltern des Affengeschlechts. Der Schluss warnt Schwangere vor schreckhaften Überraschungen. — Bei Grimm fehlt Eingang und Schluss, alles übrige ist beibehalten. Eine ganze Reihe von Archaismen wurde von den Brüdern bei ihrer Vorliebe für altertümliche Sprache in die Bearbeitung herübergenommen. — Vor Hans Sachs ist der Schwank bereits von Hans Folz in rohen Knittelversen behandelt worden[3]); die Moral, die ähnliche Gedanken wie bei Hans Sachs enthält, ist noch weit ausführlicher.

Das Märchen „Des Herrn und des Teufels Getier" handelt von dem Streit zwischen Gott und dem Teufel. Dieser hatte die Ziegen erschaffen; da sie aber den zarten

[1]) Schwänke und Fabeln d. H. Sachs ed. Goetze II, 290.
[2]) Schwänke und Fabeln d. H. Sachs ed. Goetze I, 172.
[3]) Haupts Zs. VIII, 537 ff.

Pflanzen grossen Schaden zufügten, so wurden sie von den Wölfen des Herrn zerrissen. Darüber ergrimmt verlangte der Teufel Ersatz. Der Herr verspricht ihm Geld zu zahlen, wenn das Eichenlaub abfällt. Wie die Zeit kam, und er seinen Lohn forderte, wurde er belehrt, dass noch in Constantinopel eine belaubte Eiche stehe. Ein halbes Jahr irrt der Böse umher, aber wo er sich auch befindet, sind die Bäume belaubt. Aus Zorn darüber sticht er den Ziegen die Augen aus und setzt ihnen seine eigenen ein. — Die Bearbeitung bringt inhaltlich dasselbe wie die Vorlage, verzichtet aber auf den Schluss, der bei H. Sachs vor den Verlockungen des Teufels warnt; er verwandle sich nicht nur in Ziegen, sondern erscheine auch oft in Bocksgestalt, um ehrbare Männer zu verführen. Die Worte bei Grimm: „In der Kirche zu Constantinopel steht eine hohe Eiche, die hat noch alles ihr Laub“ beruhen auf einem Lesefehler; die Vorlage hat: Zu Constantinopel in Kriechen (Griechenland). Damit stimmt auch das Folgende gut zusammen, dass der Teufel so lange umherirrt, ehe er die Eiche findet; überhaupt galt Griechenland im Mittelalter als eine wilde, unwirtliche Gegend. Auch die Stelle: „er hetzte aus Güte und Gnaden seine Wölfe dran“ ist durch eine falsche Verbindung der Sätze in der Vorlage entstanden. H. Sachs schreibt:

Und sach darzu wie die gaispoeck . . .
Detten den pflanzen grosen schaden.
Das jamert in aus güet und gnaden
Und hetschet seine wölf an sie usw.

Hieraus ergibt sich, dass sich das Mitleid Gottes auf die durch die Ziegenböcke beschädigten Pflanzen bezieht. Das hat auch allein einen Sinn. — Der Wortlaut ist vielfach durch die Vorlage beeinflusst und zeigt altertümliche Formen.

II, 63. Der Hahnenbalken.

Bearbeitet nach Friedrich Kinds Gedicht gleichen Namens in Beckers Taschenbuch 1812. Die Vorlage er-

zählt das Märchen in 15 nicht eben poesievollen, aber glatt und leicht dahinfliessenden Versen als schwankhafte Anekdote. Der märchenhafte Kern der Erzählung, die Wirkung des glückbringenden, vierblättrigen Kleeblatts, wird nebenbei behandelt; der Schluss, wo berichtet ist, dass das Mädchen in ihrer Verblendung ein blühendes Flachsfeld für Wasser hält und durchwaten will, — eine uralte Vorstellung, die sich unter anderm auch in der Sage von Rodulf und Rumetrud findet[1]) — leicht ins Schwankhafte hinübergespielt. Dem ist auch der sprachliche Ausdruck angepasst, der absichtlich groteske und lächerliche Vergleiche bevorzugt:

„Er winkt; der Hahn fliegt von der Wand
Der Bühne auf des Meisters Hand,
Hebt hoch die Krause und begrüsst
Das Volk, läuft dann zum Baugerüst,
Und scheint gar scharf bei muntrem Krähen
Den stärksten Baumstamm zu erspähen.
Geübter als ein Altgesell
Hebt er die stärkste Eiche schnell,
Schwingt dann die Bürde säuberlich
Mit einer Pfote über sich:
Sie ragt hoch wie der Turm zu Babel
Und kerzengrad auf seinem Schnabel.“

„Hans Hagel“ sieht mit grosser Verwunderung zu. Das Mädchen, das vom Zauber frei geblieben ist, klärt die Menge über ihre Verblendung auf; die Rache des Hexenmeisters lässt nicht auf sich warten. Bei einem Festzuge, den der Dichter ausführlich schildert, und der in seiner Art sehr gut die derbe Lustigkeit des Kleinstädters zum Ausdruck bringt, wird das Mädchen durch die List des Zauberers „vorm Schützencorps und Magistrat“ im eigentlichen Sinne des Worts blossgestellt. Den Schluss bildet eine Lehre, die er humoristisch mit Beziehung auf die ebenerwähnte Strafe des Mädchens folgendermassen formuliert:

---

[1]) Grimm, Sagen II, 395.

„Lass du dem Gaukler seinen Salm,
Dem Volk den Balken für den Halm,
Nicht stets wird Klarheit dich umhellen,
Der Gaukler weiss dich blosszustellen.“

Die Bearbeitung beschränkt sich auf die Erwähnung der Hauptpunkte, die sie schlicht aneinander reiht. Der spasshafte Ton, der die Vorlage beherrscht, ist völlig verschwunden, wie denn Grimm bezeichnenderweise den drastischen Vorfall sich auf dem Hochzeitsgange der Braut abspielen lässt. Der Schauplatz (in der Vorlage Schwaben) wird nicht erwähnt. —

Volkstümlich ist die sprichwörtliche Redensart: und jagten den Hexenmeister mit Schimpf und Schande fort (Hans Hagel griff zu Stein und Kot Und wählt des Gauklers Kopf zum Ziele; doch der entkam im Volksgewühle.) Auch der Parallelismus in der Wendung: „Da gingen ihr die Augen auf und sie sah, dass sie mitten in einem blaublühenden Flachsfeld stand“ ist nicht etwa eine leere Wiederholung, sondern eine Eigentümlichkeit volksmässig-archaisierenden Sprachgebrauchs [1]). (Vorl.: erblickt sie nur ein Feld mit Flachs); — „den Balken balancieren“ heisst bei Grimm anschaulicher und mit Umgehung des Fremdworts: „und trug ihn, als wär er federleicht“. —

Eine Erzählung aus dem Paderbörnischen und in Fr. Mones Anzeiger 1835 (p. 408) stimmen in der Hauptsache mit unserem Märchen zusammen; in ersterer fehlt die Rache des Zauberers [2]).

II, 67. Das Märchen vom Schlauraffenland.

Zu Grunde liegt das mhd. Gedicht unter dem Titel: Sô ist diz von lügenen [3]). Die Anklänge an das weit-

---

[1]) W. Grimm erklärt es für einfacher und kindlicher zu sagen: „meine Ohren hören“ statt: ich höre. Erstere Wendung könne nur Unverständigen ein Pleonasmus sein (Sendschreiben an Gräter S. 29).

[2]) KHM. III³ S. 149.

[3]) C. H. Müllers Samml. deutsch. Ged. a. d. 12.—14. Jhrd. III, 14. vgl. Haupt und Hoffmann, Altd. Bl. I, 163.

verbreitete[1]) Märchen vom glücklichen Lande der Schlaraffen treten aber fast ganz zurück; bloss die Linde mit heissen Fladen und der Honigfluss könnten darauf hinweisen. Da aber die Erzählung sonst sich in den Formen des Lügenmärchens bewegt, und auch die Überschrift auf die folgende Anhäufung von unerhörten und unmöglichen Dingen aufmerksam macht, so ergibt sich daraus, dass das Märchen mit Unrecht als eine Beschreibung des Schlaraffenlandes angesehen wird[2]). Von Schlaraffen als faulen Schlemmern oder Phantasten ist nirgends die Rede. Das Gedicht beginnt: „Ich sach eins mâles in der affen zît“ usw., wofür Grimm ohne weiteres „In der Schlauraffenzeit“ einsetzt. Die Angabe „in der affen zît“, die im 15. Jahrhundert öfter ohne jeden Gedanken an die „slûraffen“ vorkommt, ist zu vergleichen mit solchen in andern Lügenmärchen, wie z. B. zu Weihnachten im Sommer, zu Pfingsten auf dem Eise usw.

Die Vorlage ist ein kunstloses Produkt aus dem 14. Jahrhundert mit vielen unreinen Reimen. Die Darstellung bemüht sich nicht, abzuwechseln, sondern reiht die einzelnen Sätze meist mit den einleitenden Worten: Dô sach ich ... an einander. Der Mangel stilistischer Ausdrucksmittel ist auch auf die Bearbeitung von übelm Einfluss gewesen, obgleich sich diese hütet, der Vorlage mechanisch zu folgen. Einzelnes wurde mehr hervorgehoben: da kam eine Schnecke gerennt (dô sach ich einen snecken) eine alte Schindmähre (ein bœsez pfert), ein bitterscharfes Schwert (vil bœsez swert), von einem tiefen Tal auf einen hohen Berg (von eime tal ûf einen berc). Für „ern“ setzt die Bearbeitung das mundartliche „zackern“, statt des allgemeinen Ausdrucks:

dô sach ich ein rôte kuo
daz brôt in den oven tuon

die Wendung aus der Handwerkssprache „eine rote Kuh schoss das Brot in den Ofen“[3]). Die unsaubere Schlusspointe:

---

[1]) vgl. E. Schmidt, Charakteristiken II, 51 ff.
[2]) Beiträge von Paul u. Braune V, 419.
[3]) Grimm, Deutsch. W.-B. 9, 46.

dô sprach ein huon:
êst ûz geseit,
ein ungefuoc scheiz ûf die bruoch,
êst ûz geseit

heisst bei Grimm zierlich: „Da krähte ein Huhn: Kickeriki! Das Märchen ist ausverzählt. Kickeriki!“

Die Bearbeitung ist nicht ohne Irrtümer. Der Text der Vorlage:

dô sach ich zwei rinder
zwô geize bringen

wurde infolge eines Versehens (Gr. las ‚Kinder‘ statt ‚Rinder‘) umgeformt: „Zwei Kinder, die wurfen zwei Zicklein“. Ein gleicher Fehler steckt in der Wendung: „Und im Hof standen vier Rosse, die droschen Korn aus allen Kräften“, wofür die Vorlage bietet:

dô sach ich vier rösser
ûz howe korn dreschen.

(= aus Heu Korn dreschen). Erst hierdurch wird der Gegensatz der mit einander verbundenen Begriffe hergestellt, wie er für das Lügenmärchen notwendig ist. — Bedeutung und Zusammenhang erfordern für den Ausdruck:

dô sach ich ein vil bœsez swert
houwen eine slegebrucke enzwei

das Gegenteil der Grimmschen Übersetzung, also nicht ein „bitterscharfes“ Schwert, sondern ein sehr stumpfes, denn es soll ja gerade das Unmögliche mit der Redensart ausgedrückt werden. —

Die beiden folgenden Märchen unterscheiden sich wenig von ihrer Vorlage. Das dithmarsische Lügenmärchen (II, 68) ist die Prosaumschrift eines Tanzliedes[1]). Der im Zusammenhang etwas unklare Satz: „de Wahrheit kommt by groten hupen und blief doch nicht verschwegen“, worin man keinen Widerspruch entdecken kann, blieb in der Bearbeitung weg. Die Worte: „se segelten by groten

---

[1]) Anton Vieths dithmars. Chronik 1733, 111 = Uhland, Volkslieder, 240.

hupen“ sind irrtümlich als „über grosse Hufen“ verstanden und demgemäss übersetzt worden: „und schifften über grosse Äcker hin“; „by groten hupen“ heisst aber „haufenweise“. — Allitterierend heisst es einmal: fein langsam und leise (de schwammen also lise). Die 6. Auflage fügte den hübschen Schluss hinzu: Macht das Fenster auf, damit die Lügen hinausfliegen. —

Das Rätselmärchen (II, 69) ist aus einem Volksbuch aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts abgedruckt [1]). Das Märchenhafte der Erzählung liegt in der Verwandlung der Frau in eine Blume; ähnliche Verzauberungen kommen häufiger vor z. B. im Liebsten Roland (56) und im Fundevogel (51). Die Sprache zeigt geringe Modernisierung.

II, 66. Die heilige Frau Kummerniss.

Die Legende erzählt von dem Märtyrertod einer portugiesischen Königstochter Wilgefortis, die als Christin sich nicht mit einem heidnischen Prinzen vermählen wollte und deshalb Gott anflehte, ihre Schönheit zu zerstören und ihr einen Männerbart wachsen zu lassen. Das Wunder geschah, und sie wurde von ihrem grausamen Vater, der sie zu der verhassten Heirat hatte zwingen wollen, zum Kreuzestode verurteilt. — Vor ihrem Heiligenbilde kniete einst ein Geiger und spielte ein schönes Lied. Zum Dank dafür liess das Bild einen goldenen Pantoffel niederfallen. Das Fehlen des Schuhes wurde bald bemerkt, es geschah Umfrage, und der Spielmann, bei dem er gefunden wurde, sollte wegen Kirchenraubes gehängt werden. Auf seinem letzten Gange bat er sich die Gnade aus, noch einmal vor der Heiligen spielen zu dürfen; es wird ihm erlaubt, und wie er einen Bogenstrich tut, lässt das Bild auch den zweiten Schuh fallen, und der Geiger wird freigelassen. — Die Bearbeitung folgt fast wörtlich der Fassung im Andreas Strobls: Ovum paschale (Salzburg 1700) p. 216 f. Der Bericht des Wunders wurde etwas abgeschwächt, im übrigen aber lässt

[1]) vgl. Haupts Zs. III, 34.

sich eine abweichende Stilisierung nicht erkennen. Zwar ist die Sprache etwas modernisiert, doch blickt der altertümliche Grund noch überall hervor. Der lateinische Name der Jungfrau Wilgefortis wurde unterdrückt, ebenso die Wendung: das Valete nehmen mit: „zu guter Letzt Abschied nehmen“ übersetzt. Die Gewährung der letzten Bitte erinnert an die Episode des Märchens vom Juden im Dorn. Im „Geiger zu Gmünd“ hat Justinus Kerner die Legende poetisch bearbeitet [1]). Mit gutem Recht ist hier statt der Wilgefortis die Schutzpatronin der Musik, die „sangesreiche Cäcilie“ als Heilige eingeführt worden.

Der Ursprung der Legende ist dunkel. Man bringt sie in Zusammenhang mit den bekleideten Christusstatuen des Mittelalters [2]), andere knüpfen sie an germanisches Heidentum an [3]). Der Kultus der Heiligen blühte hauptsächlich im Westen Deutschlands, von wo er sich weiter ausbreitete. Die Namen werden vielfach variiert; Strobl nennt sie noch: Liberata. Daneben bestehen Bezeichnungen wie: St. Gehülfe, St. Hilfe, das vlämische Ontcommena (= Liberata), aus dem sich vielleicht durch Volksetymologie die Benennung: „heilige Frau Kummernis“ entwickelt hat. Bisweilen wird auch ein männlicher Heiliger darunter verstanden: St. Kummerus. —

Eigenartig ist die Entwickelungsgeschichte der beiden schönen Märchen: Von den Fischer und sine Fru (I,19) und Von den Machandelboom (I, 47). Sie stammen aus der Feder des Malers Philipp Otto Runge, der sie im Januar 1806 in vorpommerscher Mundart niederschrieb. Noch am 7. Januar teilt er seinem Bruder Gustav in Wolgast, woher er selbst stammte, mit, dass er ihm gelegentlich zwei „Löögschen“ (= Kindermärchen) zusenden wolle, die ausserordentlich schön und vollständig seien, wenn er nur Zeit zum Aufschreiben fände [4]). Am 24. Januar

[1]) Gedichte, 1826, S. 147.
[2]) Weinhold, Zs. d. Ver. f. Volkskunde 9, 322 ff.
[3]) Germania 32, 461 ff.
[4]) Runges Hinterlassene Schriften I, 62.

1806 schickte er sie an seinen Freund Joh. Georg Zimmer, den Verleger der Romantiker in Heidelberg, als Dank für den 1. Band des Wunderhorns, das Zimmer als erstes Werk in Heidelberg herausgab. Er schreibt über seine Märchen folgendes: „Ich sende Ihnen hierbei zwei plattdeutsche Döhnchen, wie sie die Kinderfrauen wohl erzählen, man findet sie selten so vollständig und ich habe mich bemüht, sie so aufzuschreiben, wie sie sich anhören . . . . Ich glaube, wenn es jemand übernähme, dergleichen recht zu sammeln, und hätte das Zeug um das Eigentliche zu packen, dass es schon der Mühe verlohnen würde; vorzüglich wäre nie zu vergessen, dass die Sachen nicht gelesen, sondern erzählt werden sollten [1])“. Hieraus geht deutlich hervor, dass er selber mit bewusster Technik der Darstellung an den Märchen gearbeitet hat. Mit feinem Empfinden betont er das musikalisch-rhythmische Moment der Märchensprache, die sich der mündlichen Ausdrucksweise anzupassen habe. Von Zimmer erhielt Arnim (1808) das Rungische Manuscript ausgehändigt; eine Anfrage Arnims beim Verfasser, ob er mit dem Abdruck der Erzählungen in der Zeitung für Einsiedler einverstanden sei, hatte den gewünschten Erfolg. In allzugrosser Bescheidenheit spricht sich Runge nur ein geringes Verdienst an der Wiedergabe der Märchen zu, da es bloss Zufall sei, dass er sie so vollständig zu hören bekommen habe [2]). Er stellt noch ein drittes Märchen vom starken Hans (dem plattdeutschen Herkules) in Aussicht, über den wir aber nichts Bestimmtes erfahren. Am 9. u. 12. Juli 1808 kam der „Machandelboom“ zum Abdruck; der „Fischer“ wurde nicht mehr aufgenommen, da Arnim die Erzählung nicht für ein eigentliches Kindermärchen hielt. „Die Fabel vom Fischer schien mir damals, als ich den Machandelboom abdrucken liess“, schreibt er an die Brüder Grimm [3]), „kein eigentliches Kindermärchen, und darum nahm ich es nicht auf,

---

[1]) Runges Schriften I, 64.
[2]) Runges Schriften I, 185.
[3]) Steig, A. v. Arnim III, 262.

weil ich in dem Kreise der bald zu schliessenden Zeitung nur recht charakteristische Sagen wünschte. Selbst der Machandelboom war mir wegen einer gewissen, darin wohnenden Grausamkeit nicht ganz recht, aber die Berührung mit Goethe auf der einen, mit der nordischen Romanze, die ich damals von Wilhelm übersetzt erhielt und mit dem Cid in Hinsicht des Aufrichtens toter Leiber (auf der anderen Seite) bestimmte den Abdruck".

In einer Anmerkung seiner Zeitung machte der „Einsiedler" Arnim darauf aufmerksam, dass die Verse, die der schöne Vogel singt:

Mein Mutter, der mich schlact't
Mein Vater, der mich ass . . .

in Gretchens irrem Liede in der Kerkerscene des Faust wiederklingen. (Arnim schreibt statt Gretchen irrtümlich Klärchen). Das Folgende deutet auf die von W. Grimm aus dem Dänischen übersetzte Romanze: „Des Riesen Langbein und Wittich Wielands Sohn Kampf", wo die Aufstellung eines toten Leichnams eine ähnliche Rolle spielt wie im Cid [1]). — Die beiden Manuscripte Runges nahm Arnim mit nach Kassel und überliess sie 1809 den Grimms zur Abschrift. Später empfing sie auch Friedr. Heinr. von der Hagen, von dem sie dann dessen Freund Büsching für seine 1812 erschienene Sagensammlung entlehnte. Ein Vergleich der beiden Abdrücke bei Grimm und Büsching lässt deutlich orthographische und ganz geringfügige stilistische Abweichungen erkennen. Die Varianten des Grimmschen Textes kommen auf Rechnung des Verlegers Georg Andreas Reimer in Berlin [2]). Dieser, ein geborener Greifswalder, hatte ohne Erlaubnis Grimms den Wortlaut der plattdeutschen Märchen nach eigenem Sprachgebrauch und nach Joh. Carl Dähnerts plattdeutschem Wörterbuch (1781) umgeändert, da er ihm der pommerschen Mundart

---

[1]) Ztg. f. Einsiedler No. 30. Altdän. Heldenlieder S. 17.

[2]) Nachgewiesen von Steig. Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen u. Litt. 107, 277 ff.

nicht genau zu entsprechen schien. Stärkere Eingriffe zeigt der Text des „Fischers“, aber auch das Märchen vom Machandelboom erlitt Veränderungen, obgleich sie weniger zahlreich und unbedeutender waren, „da die Abschrift viel correkter und den Regeln des Plattdeutschen zusagender war als beim Fischer“. Da aber die Anmerkungen am Schluss besagten, dass es wörtlich nach Runges Mitteilungen abgedruckt sei, so geriet Reimer, der bei der Drucklegung des Märchentextes noch nichts davon gewusst hatte, in Verlegenheit. Er schrieb deshalb am 1. Dezember 1812, um sein Verfahren zu entschuldigen, dass schon die Ungleichheit der Schreibart einen ganz wörtlichen Abdruck nicht gestattet hätte, und führt als Entlastungsgrund für sich an, dass ihm Tieck zu seiner Beruhigung mitgeteilt habe, „die Erzählung sei gar nicht so abgefasst, wie er sie selbst häufig aus Runges eigenem Munde gehört habe, selbst in einigen Wendungen und Momenten der Entwicklung verschieden[1])“. Reimer wusste selbst, dass die Mitteilung Tiecks seine Eingriffe in die Gestalt der Märchen nicht entschuldigte und war deshalb zu einem nachträglichen wortgetreuen Abdruck bereit. Da aber die Ausgabe des Buches nicht verzögert werden sollte, so unterblieb die weitere Änderung, und auf Reimers Veranlassung lautete die Anmerkung zum Machandelboom: „Dieses wunderschöne Märchen ist uns von Runge mitgeteilt worden“. Über das Verhältnis des Abdrucks zum ursprünglichen Text wird nichts gesagt.

Steig vermutet mit Unrecht, dass Reimer auch die Fassung des „Fischers“ bei Büsching als fehlerhaften Abdruck des Rungischen Märchens bezeichnet habe[2]). Schwerlich hatte er trotz seiner Änderungen an dem Grimmschen Text ein derartiges persönliches Interesse an dem Wortlaut bei Büsching, dass er ihn sogar zu einer genauen Vergleichung herangezogen hätte; denn ohne

[1]) Archiv a. a. O. S. 293.
[2]) Archiv Bd. 107, 296.

dieses Verfahren würde er den Unterschied gar nicht bemerkt haben; auch bezeichnete er ihn nicht deshalb als fehlerhaft, weil er den Grimmschen Text für unvollkommen hielt und Verbesserungen anbrachte. Vor allem aber spricht dagegen, dass schon in einem Brief der Brüder an Arnim vom 26. Sept. 1812 Büsching der Vorwurf gemacht wird, er habe das Märchen vom Fischer ungenau wiedergegeben[1]). Mit diesem Briefe aber ging erst das Druckmanuscript der Märchen nach Berlin ab[2]); es kann sich also bei dem Tadel, den sich Büsching von den Grimms gefallen lassen muss, nur um die (wohl durch Druckfehler entstandenen) Abweichungen gehandelt haben, die seine Fassung von ihrer — wie man sicher annehmen darf — ganz wortgetreuen Abschrift des Rungischen Manuscripts unterschieden. Da diese nun aber durch Reimers Schuld entstellt ist, so sind wir nicht im Stande, solange nicht jede Änderung Reimers als solche nachgewiesen ist, anzugeben, wieweit Grimms Vorwurf Büsching gegenüber berechtigt war.

Der von Reimer veränderte Text blieb auch in der 2. Auflage bestehen. Die Note zu No. 19 im 3. Bande zeigt jedoch, dass den Brüdern die Erinnerung an Reimers Verfahren noch nicht verloren gegangen war. Da der Text in ihrer eigenen Sammlung nun noch viel weniger als der Büschingsche der ursprünglichen Handschrift Runges entsprach, so fehlt hier der ganze Passus über von der Hagen und Büsching. Der Machandelboom trägt den Vermerk: „Von Runge nach der Volkserzählung aufgeschrieben,“ weiter nichts. — Von ganz geringen Änderungen abgesehen[3]) überlieferten auch die folgenden Auflagen den Text in der alten Form bis zur 5. Auflage der kleinen Ausgabe der Märchen, die man seit 1825 eingerichtet hatte[4]). Dann aber erscheinen die Märchen plötzlich

---

[1]) Steig, Achim v. Arnim III, 216.
[2]) Steig, Achim v. Arnim III, 213.
[3]) Archiv, S. 297.
[4]) Steig, Achim v. Arnim III, 548.

in ganz neuer Gestalt. Inzwischen (1840—41) waren nämlich die hinterlassenen Schriften Otto Runges erschienen, in denen die Texte von Daniel Runge, dem Herausgeber, in Hamburgischen Dialekt umgeschrieben waren. 1812 schrieb er bereits an Arnim und erbat sich von ihm das Manuscript der beiden Märchen. Das befand sich aber in Clemens Brentanos Händen. Ob dieser es zurücksandte, bleibt bei dem Mangel an Nachrichten darüber unsicher. Die Umschrift der Märchen zeigt aber eine so weitgehende Übereinstimmung mit der ursprünglichen Fassung, dass man notwendig eine ältere Vorlage annehmen muss [1]). Es ist möglich, dass Daniel Runge die Abdrücke in Grimms oder Büschings Sammlung benutzte, aber da er mit keinem Worte die Zugrundelegung einer fremden Fassung erwähnt, so scheint er das Originalmanuscript der Märchen samt den Briefen seines Bruders von Brentano zurückerhalten zu haben.

Wenig verändert wurde das Märchen vom Machandelboom; hier handelt es sich bei den Abweichungen fast nur um Sprachformen. Beim Fischer dagegen zeigen sich bedeutendere Eingriffe. Der Einschub neuer Sätze verändert auch die alten; am auffälligsten tritt das Bestreben hervor, Detailschilderungen zu geben und den äusseren Glanz der Situationen mehr hervorzuheben. Aber trotz aller Änderungen ist auch hier die Übereinstimmung mit dem Früheren ganz evident.

Die neue Form der Märchen wurde von der 5. Auflage (1847) ab von W. Grimm trotz einiger Bedenken angenommen. Damit stimmt nun aber nicht die Anmerkung des 3. Bandes (1856); dort steht noch wie früher bei No. 19, dass das Märchen in pommerscher Mundart aufgeschrieben sei; Grimm vergass, dass er inzwischen die Märchen nach Daniel Runges Vorgang in Hamburgischem Dialekt aufgenommen hatte. In dieser letzten

[1]) Anders Steig, Archiv a. a. O. 298.

Form stehen die Märchen noch heute in unsern Ausgaben.

Der Erzählung vom Fischer, die den schwindelnden Aufstieg und jähen Sturz eines ehrgeizigen Menschen in märchenhafter Einkleidung zur Darstellung bringt, konnte mit leichter litterarischer Nachhilfe eine auf den Geist der Zeit gerichtete Wendung gegeben werden. Schon Reimer bemerkte 1808, dass das Märchen Personen und Ereignisse der Zeit vortrefflich charakterisiere[1]). Am nächsten lag der Gedanke an das Parvenu-Schicksal Napoleons. Am 29. April 1814 schreibt Savigny an W. Grimm, dass ein Sonderdruck des „Fischers" aus der Grimmschen Sammlung als Biographie des französischen Kaisers stark gekauft und gelesen werde[2]). Wichtiger aber ist, dass Arnim in freier, dichterischer Weise das Märchen vom Fischer, das er zuerst als Kindermärchen befehdet hatte, in seiner „Päpstin Johanna" in gereimter und prosaischer Fassung bearbeitet und es symbolisch mit den Schicksalen des weiblichen Papstes verflochten hat[3]). Brentano gedachte die beiden Rungischen Erzählungen für seine Märchensammlung zu benutzen[4]); die viel später von Guido Görres besorgte Ausgabe der Märchen enthält sie aber nicht. Sicher hätte auch Brentano die Fassung Runges geändert.

Für die beiden Märchen haben wir endlich ein merkwürdiges Zeugnis zu berücksichtigen, das die Frage nach der Form des ursprünglichen Manuscripts Runges noch einmal berührt. Es ist anzunehmen, dass der am 24. Jan. 1806 an Zimmer abgesandte Text zum Abdruck gelangt ist. Bedenken erregt nur eine Nachricht Brentanos[5]). Dieser hatte die Rungischen Märchen in der Hand-

[1]) Zimmer und d. Romantiker S. 277.
[2]) Steig, Archiv Bd. 110, 9.
[3]) Steig, Archiv Bd. 110, 13 ff.
[4]) Brentano, Ges. Schriften VIII, 161.
[5]) Steig, Achim v. Arnim I, 151.

schrift gelesen und erkannte zwar ihre ausgezeichnete Darstellung an, wunderte sich aber darüber, dass das Märchen vom Machandelboom von der Fassung, die er aus mündlicher Überlieferung wusste, in einigen Punkten abweiche: „Der Unterschied ist," schreibt er, „dass in meinem Exemplar eine goldene Kette an einen Vater und ein paar rote Schuhe an die Tochter, in seinem aber ein paar Hosen und ein Weck verschenkt werden." In dem Märchen, wie es uns vorliegt, ist aber von einem solchen Geschenk gar nicht die Rede, vielmehr werden ebenso eine „goldene Kette" und ein „paar rote Schuhe" verteilt, wie Brentano es in der von ihm gehörten Rezension gefunden hat. Man kann das Brentanosche Zeugnis nicht anders verstehen. als wenn man annimmt, dass der ursprüngliche Text Runges von dem uns erhaltenen mindestens in den von Brentano angeführten Punkten abgewichen sei; denn dessen Mitteilung sieht durch die bestimmte Gegenüberstellung der fraglichen Varianten einem Citat sehr ähnlich. Innerhalb der zwei Jahre — vom Januar 1806 bis Januar 1808 — müsste dann Runge eine veränderte Fassung eingesandt haben; vielleicht hat ihn Brentano selber auf die Abweichungen aufmerksam gemacht. Vermutlich hatte Reimer, der die beiden Märchen im Januar 1808 in der Handschrift las[1]), schon die endgültige Fassung vor sich, wie sie bald darauf in der Zeitung für Einsiedler erschien, sonst hätte er bei seiner späteren Verteidigung den Grimms gegenüber sicher auf diese Punkte aufmerksam gemacht, denn er hätte ja dann einen augenscheinlichen Beweis für die Meinung Tiecks ins Feld führen können, dass der Text von Runge selbst mit Varianten erzählt wurde.

Die Stufenfolge der Entwickelung des Textes in beiden Erzählungen ist also diese:

1. Das ursprüngliche Manuscript Runges enthält die von Brentano gerügten Abweichungen.

[1]) Zimmer, Z. u. d. Romantiker, S. 277.

2. Der Abdruck des „Machandelbooms“ in der Zeitung für Einsiedler und des „Fischers“ bei Büsching stehen dem (veränderten) Rungischen Text am nächsten.
3. Bedeutendere Eingriffe von fremder Hand zeigt der Abdruck der beiden Märchen bei Grimm 1812.

In einem andern Dialekt erscheinen sie

4. in Runges Hinterlassenen Schriften, denen sich
5. Wilhelm Grimm nachher anschloss.

Das Originalmanuscript ist nicht wieder aufgetaucht.

Der Rest der Arbeit behandelt die für die zweite bis zur letzten von W. Grimm besorgten Ausgabe der Märchen benutzten Vorlagen und deren Bearbeitung. Daran schliesst sich eine Übersicht, die die Ergebnisse der Untersuchung systematisch zusammenfasst. Es wird näher ausgeführt, dass die Brüder die vorgefundenen Stücke im allgemeinen nur formal geändert haben, dass die 1. Auflage, die vor allem den Stoff zusammenbringen wollte, am wenigsten auf eine formvollendete Darstellung gerichtet war, und erst mit der 2. Ausgabe eine stärkere Umarbeitung beginnt. Die Sammlung wird von da ab inhaltlich bedeutend vermehrt, und auch die Form gewinnt mit jeder neuen Auflage an durchgebildeter Feinheit.

Die von den Brüdern bei der Stilisierung ihrer Märchen angewandte Methode wird dann durch folgende Punkte genauer bestimmt:

1. Sie kürzten oder erweiterten je nach Bedürfnis und rundeten fragmentarische Überlieferungen durch ergänzende Zusätze ab.
2. Beseitigt wurden alle Elemente, die den inneren Zusammenhang der Erzählung störend unterbrachen, z. B. moralische Nutzanwendungen, tendenziöse Beifügungen verschiedenster Art, Anspielungen auf Zustände und Personen, satirische Bemerkungen und anstössige Stellen. Fremdwörter verdeutschte

man oder mied sie; bestimmte Zeit- und Ortsangaben wurden als unmärchenhaft unterdrückt. Ihre Darstellung duldete keine allegorische, abgeblasste und mit Metaphern ausgeschmückte Prosa.

Den frischen Klang der lebendigen Märchensprache aber erreichte die Bearbeitung wesentlich durch schmückende Zusätze.

Unter diesen treten hervor:

1. Allgemeine Redensarten des Volks, altüberlieferte, formelhafte Wendungen und Anspielungen auf volkstümliches Gemeingut (Märchen, Aberglaube u. dgl.)
2. Sprichwörter und Klangfiguren, die der Sprache natürliche Kraft und musikalischen Reiz verliehen.
3. Die elementare Symmetrie der Märchen zeigt sich beim Aufbau namentlich in der Wiederholung gewisser Züge und dem Spiel mit Zahlbegriffen, bei der Durchführung im einzelnen besonders in der Vorliebe für Allitterationen, Zwillingsformeln und synonyme Gedankenverbindungen.
4. Anfang und Schluss der Märchen wurden nicht selten nach bestimmten, typischen Mustern gebildet. Die Erzählung beginnt mitunter sprichwörtlich oder mit einer märchenhaften Zeitangabe. Der Schluss mündet teils in formelhaften Reimsprüchen oder in Gestalt eines den Inhalt summarisch zusammenfassenden Sprichworts aus. Daneben findet sich der persönliche Abschluss, in dem der Erzähler aus dem Hintergrunde hervortritt. Vielfach genügt auch ein formelhafter Satz, der einen frohen Ausblick in die Zukunft eröffnet.
5. Die Namen im Märchen sind, wenn sie überhaupt auftreten, volkstümlicher Art.
6. Die Sprache sucht bei aller Einfachheit der syntaktischen Verhältnisse lebhaft und anschaulich zu sein und sich der mündlichen Ausdrucksweise zu nähern, bevorzugt deswegen die direkte Rede statt der indirekten, den Personenwechsel im Monolog

und wirkungsvolle Inversionen. Sie hält dialektische Ausdrücke und die schlichte Einfachheit des archaischen Stils fest. Einzelne Personen charakterisierte man bisweilen auch äusserlich durch individuelle Ausdrucksformen.

7. Gesteigert wurde die Wirkung mancher Erzählung durch die poetisch gefärbte Darstellung und die reizende, bis ins einzelne sich vertiefende Kleinmalerei. Die Tier- und Pflanzenwelt wurde in grösserem Umfange als in den Vorlagen in den Bereich des Märchens hereingezogen.
8. Erst die Bearbeitung hat mehreren Märchen die launige, humoristische Stimmung verliehen.

Zusammenfassend wird hervorgehoben, dass die Kunstform des Grimmschen Märchens auf genauestem und liebevollstem Studium der mündlichen Volksüberlieferungen beruht, deren natürlicher Stil, von den Brüdern mit feinstem Empfinden aufgefasst, massgebend für die Umgestaltung der gedruckten Vorlagen gewesen ist.

Zum Schluss sollen einige Vorlagen nebst den Grimmschen Bearbeitungen und Fassungen desselben Märchens in den verschiedenen Auflagen der KHM. als charakteristische Beispiele der Formgebung abgedruckt werden.

Lebenslauf.

Ich, Hermann Hamann, bin am 25. Dezember 1878 zu Sammenthin in der Neumark als Sohn des Landwirts Wilhelm Hamann und seiner Ehefrau Friederike geb. Witt geboren. Ich bin evangelischer Konfession. Nachdem ich zunächst die Realschule in Arnswalde besucht, war ich von Tertia ab 6 Jahre auf dem humanistischen Gymnasium zu Stargard in Pommern. Ostern 1900 verliess ich es mit dem Zeugnis der Reife und studierte in Tübingen, Marburg und Berlin namentlich Deutsche Philologie, Geschichte und Philosophie. Ich nahm teil an den Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren von Below, Brandi, Cohen, Delbrück, Elster, Geiger, Hintze, Justi, Kühnemann, Oncken, Paulsen, Roediger, Roethe, Schäfer, Schroeder, E. Schmidt, Sigwart, von Richthofen, Varrentrapp, Wrede.

Die Promotionsprüfung bestand ich am 2. März 1905.

Die vorliegende Arbeit, die den Grimm-Preis erhalten hat, wurde von meinem hochverehrten Lehrer Herrn Professor Dr. E. Schmidt angeregt, dem auch an dieser Stelle aufrichtiger Dank für seine fördernde Unterstützung ausgesprochen sei.



